آليات السرد
فى الشعر العربى المعاصر

د. عبد الناصر هلال



الكتـــاب : آليـــات الســـرد
في الشعر العربي المعاصر

الكاتب : د. عبد الناصر هلال
(مصر)

الناشر : مـركـز الحضارة العربيـة

الطبعـة العـربيـة الأولى: القـاهرة ٢٠٠٦

رقـم الإيـداع : ٢٠٠٥/١٩٩٦٨
الترقيم الدولي: I.S.B.N.977-291-692 - 4

الغـلاف :
تصميم وجرافيك: نـاهد عبد الفتـاح

الجمع والصف الإلكتروني :
وحدة الصف بالمركز
تنفيـذ : ســيــد حـرزاوي
تصحيح : عبد الحليم فرحات

آليات السرد
فى الشعر العربى المعاصر



- مركز الحضارة العربية مؤسسة ثقافية مستقلة، تستهدف المشاركة فى استنهاض وتأكيد الانتماء والوعى القومى والعربى، فى إطار المشروع الحضارى العربى المستقل.
- يتطلع مركز الحضارة العربية إلى التعاون والتبادل الثقافى والعلمى مع مختلف المؤسسات الثقافية والعلمية ومراكز البحث والدراسات، والتفاعل مع كل الرؤى والاجتهادات المختلفة.
- يسعى المركز من أجل تشجيع إنتاج المفكرين والباحثين والكتاب العرب، ونشره وتوزيعه.
- يرحب المركز بأية اقتراحات أو مساهمات إيجابية تساعد على تحقيق أهدافه.
- الآراء الواردة بالإصدارات تعبر عن آراء كاتبيها، ولا تعبر بالضرورة عن آراء أو اتجاهات يتبناها مركز الحضارة العربية

◆ ◆ ◆

رئيس المركز
على عبدالحميد

مدير المركز
محمود عبدالحميد

◆ ◆ ◆

مركز الحضارة العربية

٤ ش العلمين - عمارات الأوقاف
ميدان الكيت كات - القاهرة
تليفاكس : 3448368 (00202)

http:www.alhdara-alarabia.com

Email: alhdara_alarabia@yahoo.com
alhdara_alarabia@hotmail.com

الى

علي

و

جمال

طائران ليليان توقفا على القمر

عبد الناصر



«من الممكن بطبيعة الحال اتخاذ موقف «مضاد للنص»
على طول المدى، ولكن الفرض النظرى لا يتيح إلا وضعًا
مطمئناً للنقاش؛ أما من الناحية العملية فلزمنا أن نزعم
أن للنص وجوداً، وأنه فى وسعنا أن نتكلم عنه»

«روبرت هولب»



مقدمة

تتميز علاقة الإنتاج الدلالى بالحركية من خلال جدل أطرافها الدائم: المرسِل - الرسالة - المرسَل إليه - هذه الحركية تؤكد حيوية النص وعمقه، وتفتح أفقًا قرائيًا يتسع كلما تحققت هذه الجدلية، وتتجلى قيمته عبر مكوناته الجمالية التى تحقق لذة يجتهد المرسل إليه فى اكتناهها.

والنص الفنى ليس كتلة جامدة أو مادة سائلة يمكن صبها فى قوالب معدة سلفًا، وإنما يتجول المتلقى فى عالم النص حسب طبيعته، فالنص «يفرض على الناقد التعامل معه بأدوات تنبع من ذاته على معنى أن النص يطالب الناقد بأن يعامله بما فيه من خواص، لا بما يختزنه فى ذاكرته من إجراءات محفوظة سواء أكانت وافدة أم غير وافدة»[1].

النص الشعرى الحديث عبر مسيرته يتأبى أن يبوح بعالمه إذا وضع تحت مجهر النقد، وإنما يصبح طيّعًا إذا تحققت جدلية القراءة فى ظل بنائيته التى تحولت من سياق الغنائى إلى سياق الدرامى نتيجة لحركية النص الدائبة ومحاولته الخروج على الأنساق البالية الجاهزة، والرؤى المسطحة التى يقودها وعى مغلف بالرجعية وغياهب التقليد.

وفى ظل خطاب يقوم على فكرة التنافر والتلاقى والحوار والمناهضة والتوازى وعلى فكرة التأسيس الخاص والاختراق لهذا التأسيس فى الآن نفسه، حتى يمتزج بالخطابات الأخرى ويفارقها

مكونًا بنية التآلف والتخالف أو محاولا عبر حالة التهجين أن يفتح لنفسه أفقًا يتآبى على الانغلاق والتحديد، وكما يقول مخائيل باختين: «إنه (الخطاب) أسير مخترق بالأفكار العامة والرؤيات والتقديرات والتحديدات الصادرة عن الآخرين، موجهًا نحو موضوعه، يرتاد الخطاب تلك البيئة المكوَّنة من الكلمات الأجنبية المتهيجة بالحوارات، المتوترة بالكلمات والأحكام والنبرات الغريبة، ثم يندس بين تفاعلاتها المعقدة، منصهرًا مع البعض فى تكوين الخطاب وفى توضيحه داخل جميع طبقاته الدلالية، وفى تعقيد تعبيره وتعديل مجموع مظهره الأسلوبى»[٢].

لقد انفتح النص الشعرى المعاصر - فى ظل وعى جديد بمفهوم الأدبية/الشعر، على الفنون الأخرى مستفيدًا منها ومفيدًا إياها، فى ظل علاقة تتسم بالتساؤل لا بالسكون، فاكتسب النص - أعنى الشعرى - أبعادًا جديدة تضيف لموقف الشاعر من واقعه المعيش ورؤيته له.

ومن خلال تجاذب النص الشعرى مع غيره من الأنواع الأدبية الأخرى تبلور تعدد البنية النصية، وحقق نشوة فى التلقى. بالإضافة إلى مكونات الخطاب المجازى الذى يعد سمة قارة فى النوع الشعرى أخذت التقنيات السردية تمارس حضورها وحركتها فى بنية النص، تلك التقنيات التى تماهت مع الشعر فى بذوره الجينية مؤكدًا طبيعة الإنسان ورغبته فى الحكى والسرد ليكشف عن وجوده (تكلم حتى أراك)، فأخذت الآليات السردية بمفهومها الحديث طريقها إلى النص الشعرى وأصبحت واحدة من جمالياته الجديدة التى يتكئ عليها، مؤكدة وحدة الأنواع وتجاذبها وتحاورها.

ولأن النص الشعرى يحدد اتجاه قراءته عبر أدوات تنبع من ذاته

فإننا نؤكد أن منهج التحليل السردى أو بعض إجراءاته قابلة للعمل فى تحليل النص الشعرى، الذى يقوم على التنوع بين تقنياته.

وقد قسمت الدراسة إلى مدخل نظرى عرضت فيه مفهوم الشعر وعلاقته بالنثر والحدود الفاصلة بينهما من خلال آراء النقاد القدامى.

ثم عرضت الدراسة لمفهوم النوع الأدبى، وعلاقة الشعر بالأنواع الأخرى، ثم علاقة الشعر بالسرد، وكشفت عن ملامح هذه العلاقة من خلال علاقة الشعر القديم والسرد عبر نصوص تؤكد هذا المنزع من خلال رؤية بعض النقاد لتوافر عنصر الحكى فى القصيدة القديمة، وانتقلت إلى علاقة الشعر المعاصر بالسرد وأوضحت أهم الأسباب التى دفعت إلى انتشار مثل هذا التوجه فى النص المعاصر.

وقد تبنت الدراسة مجموعة من الآليات السردية التى كشفت عن نفسها داخل النص الشعرى وحققت ما يقترب من الظاهرة أو المنزع الذى يؤكد حضوره، ومن أهم هذه الآليات التى اتكأت عليها الدراسة التطبيقية هى الراوى وقد تناولته الدراسة عبر: الراوى العليم والراوى المشارك ثم المساحة النصية التى يشغلها حضور الراوى مثل السرد الجزئى الذى يهيمن على مقطع أو قصيدة، ثم السرد الكلى الذى يتحقق فيه تجلّ خاص للراوى عبر مساحة أكبر تصل إلى ديوان بأكمله- ثم تناولت الدراسة الشخصية فى الخطاب الشعرى بوصفها من أهم العناصر السردية، وقد دارت الدراسة فى تلك الشخصية الحقيقية الواقعية والشخصية التراثية والشخصية المصنوعة/القناع.

كما تناولت الحدث الجزئى والحدث المركز ثم تناولت الوصف

من خلال وصف الشخصيات والأمكنة والطبيعة والأشياء.

وقد تناولت الدراسة الحوار من خلال المنولوج الداخلى والديالوج/ الحوار الخارجى، ثم تناولت أشكال السرد ومستوياته عبر الضمائر اللغوية: المتكلم - الغائب - المخاطب.

وأخيرًا تناولت الدراسة السرد البصرى أو الطباعى بوصفه آلية سردية اعتمد عليها الخطاب الشعرى الجديد فى بنائه.

وحاولت الدراسة من خلال الإجراءات السردية أن تقيم حوارًا بين هذه الإجراءات فى الأعمال السردية كالرواية والقصة ودورها فى الخطاب الشعرى وتوقفت معها لبيان الاختلاف فى توظيف كل منها فى الأنواع المتصلة والمنفصلة فى آن.

وقد توصلت الدراسة من خلال إجراءاتها إلى مجموعة من النتائج أعقبها أهم المصادر التى اتكأت عليها الدراسة التطبيقية مع بيان بأهم المراجع التى دارت فى فلك الموضوع.

نأمل أن تكون هذه الدراسة خطوة فى المقاربة بين الإجراءات النقدية والأنواع الأدبية وصولا إلى علاقة التواصل والتداخل والاتصال والانفصال بين النصوص الأدبية فى وقت خرجت فيه رغبة الإبداع على الحدود القسرية الصارمة.

مدخل

مدخل

يقسم أرسطو الشعر إلى أجناس هى: المأساة والملحمة، فالمأساة بدأت شعرًا تعتمد على اللحن إلى جانب الإيقاع الشعرى فى الوزن والنشيد، ثم بدأت تعالج نثرًا فى العصر الحديث[٣]. وأما الملحمة فهى قصة شعرية موضوعها وقائع الأبطال الوطنيين العجيبة التى تبوئهم منزلة الخلود بين وطنهم، ويلعب الخيال فيها دورًا كبيرًا[٤]. ومن خلال مفاهيم أرسطو يتبين أن الشعر الحق عنده يتجلى فى المأساة والملحمة والملهاة والمحاكاة، لا الأوزان هى التى تفرق ما بين الشعر والنثر[٥].

ويمكن القول أن الحدود الوزنية فى القسمة الأرسطية هى التى فرضت زمنًا طويلا لتحرير كل من الملحمة والدراما من هذه القيود ودخولها إلى ساحة النثر، فالشعر والنثر «لونان أدبيان عرفتهما الآداب العالمية التى كان لها نصيب من فنون القول، والشعر والنثر كلاهما تعبير جمالى يحيل إلى تحليل مفردات الوجود تحليلا أبستمولوجيًا خاصًا يخضع لرؤية المؤلف الخاصة وما يكتنفها من مداخلات كونية عديدة[٦].

شغلت هذه الثنائية للونى التعبير القولى أذهان الأدباء والنقاد العرب القدامى وكان الشعر أكثر استحواذًا لأنه «لا يستخدم لأغراض الحياة، بل ينظم بطريقة خاصة ولأهداف خاصة جعلت منه تراثًا أدبيًا باقيًا»[٧]، ويحتاج إلى طريقة خاصة فى تناوله وتذوقه؛ لذا تعددت تعريفاته ومفاهيمه حسب ثقافة كل عصر

وذوقه، وكان السعى حثيثًا للتفريق بينه وبين النثر، ووضع حدود وفواصل وضوابط تحدد عالم كل منهما.

يأتى تعريف ابن قتيبة فى طليعة التعريفات العربية للشعر ويعد البذور الجينية التى تحمل جينات النوع - إن صح التعبير - وأول محاولة لوضع مفهوم محدد، فـ «الشعر عنده هو الكلام الموزون المقفى «يكتسب شرعية وجوده من خلال الإيقاع، فهو المحدد لنوعه، وهذا التعريف يجعل الشعرية هى الإيقاع وهى الفارق بينه وبين النثر لذا يعد تعريفًا بالسلب.

ثم يأتى ابن رشيق القيروانى ليفتح مجالا أوسع فى مفهوم الشعر، ويجعل شعريته من داخله، ويفرق بينه وبين النثر من خلال كونه فنًا، يحمل جمالياته الخاصة، أى عبر ما يمكن تسميته المكون البنيوى لا عبر المكون الجمالى كالوزن والقافية، ويرى أن الشعرية أعمق من هذا فيقول: «وإنما سمى الشاعر شاعرًا لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره فإذا لم يكن عند الشاعر توليد معنى ولا اختراعه، أو استطراف لفظ وابتداعه، أو زيادة فيما أجحف فيه غيره من المعانى، أو نقص مما أطاله سواه فى الألفاظ، أو صرف معنى إلى وجه آخر، كان اسم الشاعر عليها مجازًا لا حقيقة ولم يكن له إلا فضل الوزن»(٨).

إذن الشاعر الحقيقى عند ابن رشيق هو من يتمتع برؤية واعية بمفهوم الإبداع ولديه القدرة على الخلق خصوصًا مع أدواته التعبيرية، اللغة، التى ينتهك نظامها اللغوى المعتاد؛ فيفارق السائد المطروح الذى يذهب إليه غيره؛ ليأتى بمعان مطروقة ومفردات مستهلكة ولا يصب ماء شعريته على وجه لغته، فتظهر فى رحابه محققة رؤيته الخاصة وتصوره للعالم، وإلا يخرج من الشعرية إلى

النظم حيث الوزن سيد الأدلة.

ولم يشغل بال ابن رشيق ما شغل به غيره من النقاد فى إطار المعنى الذى يذهب إليه الشعراء أو ترجمة الشعر إلى نثر، وإن هذا المعنى أشرف من غيره، ولكن حقيقة الشعر عند ابن رشيق تكمن فى ذاته ويفرق بينه وبين النثر فيقول: «شر الشعر ما سُئِل عن معناه»[٩]. فالقصيدة لا تقول شيئًا وإنما هى شىء وجمالياتها فى وجودها «تكون ولا تعنى».

ولأن الأصل فى الشعر الخيال الخلاق فقد التفت الفلاسفة المسلمون إليه بوصفه عنصرًا فارقًا عن الأجناس الأخرى، فابن سينا يضيف عنصرًا للعناصر المائزة للشعر عن غيره، تلك التى حددها النقاد من قبل، فيرى ابن سينا أن «الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة. ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعى. ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفًا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساوٍ لعدد زمان الآخر»[١٠]، ويرى أن «المقدمات الشعرية هى المقدمات التى من شأنها؛ إذا قيلت أن توقع فى النفس تخييلا، لا تصديقًا/ والتخييل هو انفعال من تعجب، أو تعظيم أو تهوين أو تصغير، أو غم أو نشاط من غير أن يكون الغرض بالمنقول إيقاع اعتقاد البتة، وهذه المقدمات ليس من شرطها أن تكون صادقة، ولا كاذبة، ولا ذائعة ولا شنعة، بل أن تكون مخيلة. ويكاد يكون أكثرها محاكيات للأشياء بأشياء من شأنها أن توقع تلك التخيلات، فيحاكى الشجاع بالأسد والجميل بالقمر والجواد بالبحر[١١].

وقد جعل النقاد القدامى صفات تميز الشعر عن النثر من خلال الموضوعات والألفاظ، فلكل منها عالمه الذى ينفرد به؛ فيطرح

ألفاظه وتراكيبه، فألفاظ الشعر ينبغى أن تتميز بالكثافة، وتخضع للمقام والغرض، ولا تكون مطروحة بين العامة ومبتذلة، وتكون متجانسة مع معناها، كما يرى بعض النقاد أن من الألفاظ ما يعاب استعماله نثرًا ولا يعاب نظمًا[١٢]. كما وضع النقاد خصائص تشير إلى كل جنس مثل تخصيص النثر بالوضوح والسهولة والشعر بالغموض كما ذهب المرزوقى حين وسم (النثر) بوضوح المأخذ وسهولة المعنى والاتساع، وأما أبو إسحاق الصابئ فأشار إلى صفة الغموض فى الشعر، وفسر أسباب ذلك بالحيز المحدود الذى يسير عليه ومعنى البيت الشعرى، والوزن، ولكن ماذا لو جاءت عبارة نثرية موقعة الوزن ومن حيث الحيز قصيرة، وتتسم بالغموض، هل تعد شعرًا أم نثرًا؟

لقد ارتبط الشعر لدى النقاد القدامى والمحدثين بالمجاز لاعتماده على التخيل الذى يفارق الواقع ويتجاوزه، يعتمد فى تحققه على انتهاك النظام اللغوى وانتقال اللغة اليومية أو اللغة المعيارية إلى اللغة الشعرية التى تختلف فى طبيعتها ووظيفتها. ويلخص (ياكلو بلنكسى) الفرق بينهما فيقول: «إن الظواهر اللسانية ينبغى أن تصنف من وجهة نظر الهدف الذى تتوخاه الذات المتكلمة فى كل حالة فإذا كانت الذات تستعمل تلك الظواهر بهدف عملى صرف، أى للتوصيل فإن المسألة تكون متعلقة بنظام اللغة اليومية حيث لا يكون للمكونات اللسانية أى قيمة مستقلة، ولا تكون هذه المكونات سوى أداة توصيل، ولكننا نستطيع أن نتخيل أنظمة لسانية أخرى، وهى موجودة بالفعل، حيث يتراجع الهدف العلمى إلى المرتبة الثانية مع أنه لا يختفى تمامًا - فتكتسب المكونات اللسانية إذ ذاك قيمة مستقلة»[١٣].

ويفرق ابن طباطبا العلوى بين الشعر بوصفه لغة الخاصة والنثر بوصفه لغة العامة، ويربط بين الشعر والوزن من جهة والنثر واللغة اليومية من جهة أخرى، كما يكشف عن علاقة الحركة والتغيير بين مفهوم الشعر ووظيفته، فمفهومه يتغير كلما تغيرت وظيفته، يقول ابن طباطبا عن الشعر: «كلام منظوم، بائن عن المنثور الذى يستعمله الناس فى مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذى إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق. ونظمه معلوم محدود، فمن صح طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشعر بالعروض التى هى ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستغن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض والحذق به حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذى لا تكلف معه»(١٤). ومما يشير إلى ارتباط مفهوم الشعر بوظيفته قولهم بأن «الشعر ديوان العرب».

وكما يتضح من قول النبى ﷺ : «إن من الشعر لحكمة» وقوله عن بيت طرفة بن العبد:

ستبدى لك الأيام ما كنت جاهلا
ويأتيك بالأخبار من لم تزود

[هذا من كلام النبوة](١٥).

هذا التغير الوظيفى للشعر جعل النقاد يقفون أمام مفاهيم عدة، ترتبط بالقيم والتفكير الاجتماعى، ويفرقون بينه وبين النثر.

لم تشغل هذه الثنائية النقد العربى القديم فقط بل إنها امتدت وشملت حيزًا فى أفق النقد الحديث منذ الشكلانية الروسية حتى ياكبسون الذى وضع الثنائية المضادة: الشعر/النثر، وجان كوهن. ف(رومان ياكبسون) «فى قضايا الشعرية» يرى أنه من الصعب أن تقول شيئًا خارج الشعر لا بكونه، حتى ولو كان بإمكاننا أن نحدد

الأساليب النموذجية لشعراء عصر بعينه، بل يؤكد ياكبسون «إن الحد الذى يفصل الأثر الشعرى عن كل ما ليس أثرًا شعريًا هو أقل استقرارًا من الحدود الإدارية للصين»(١٦).

ويرى أدونيس أن هناك فروقًا أساسية بين الشعر والنثر تضمن لكل منهما خصوصيته منها: أن النثر اضطراد وتتابع لأفكار ما، فى حين أن هذا الاضطراد ليس ضروريًا فى الشعر. وثانيها هو أن النثر يطمح أن ينقل فكرة محددة، ولذلك يطمح أن يكون واضحًا أما الشعر فيطمح أن ينقل شعورًا أو تجربة أو رؤيا، ولذلك فإن أسلوبه غامض بطبيعته، وثالث الفروق أن النثر وصفى تقريره، ذو غاية خارجية معينة ومحددة، بينما غاية الشعر فى نفسه فمعناه يتجدد دائمًا بتجدد قارئه(١٧).

وبالنظر إلى الفروق التى أشار إليها أدونيس تنكشف وظيفة النثر التقريرى ذى اللغة الحيادية التى تحمل وجهًا واحدًا لا تتعداه وأما النثر الفنى فوظيفته تتحرك فى اتجاه أوجه دلالية وافرة مناورة تفتح مجالا متعددًا فى استقبالها وتشير إلى رؤى تحتاج إلى تفسير وتأويل تقترب من وظيفة الشعر غير أن وظيفة الشعر - فى ظل الوعى الجديد - تغيرت وأصبحت «تمثل وظيفة النص الأدبى على المستوى الاجتماعى والمستوى الثقافى عنصرًا آخر يتعلق بقيمة النص»(١٨). وتقلصت المسافة الفارقة بين الشعر والنثر، ولم يعد الحديث مجديًا على أنهما طرفا نقيض، لأنهما يشتركان فى جوهر التشكيل عبر اللغة، وكلاهما «يتمثل فى كونه تشكيلا جماليًا باللغة إلى جانب كونه نشاطًا إنسانيًا يعكس حركة واقع اجتماعى تاريخى محدد عكسًا خاصًا»(١٩)، وهذا يعنى «أن هناك جانبين محددين لماهية الأدب ووظيفته فى نفس الآن: الأول أنه لغة من حيث الماهية،

والثانى أنه يتعامل مع الواقع من حيث الوظيفة»[٢٠].

هذه الاجتهادات النقدية التى ذهبت إلى التفريق بين الشعر والنثر كشفت عن ذوق كل مرحلة ووعيها وطبيعتها الجمالية، خصوصًا أن هناك ارتباطًا بين الوظيفة والمفهوم، وأن مجموعة الأدوات الفنية/ الشعرية عبر تاريخها الأدبى تتميز بالحركة والتنوع، وتؤكد أنها ليست صكوكًا.

الشعر والنوع الأدبى :

الشعر لم يعد قائمًا على الزخرفة الشكلية عالم تعد أهم محدداته: الوزن والقافية، ولم يكن قاصرًا على مفردات بعينها دون أخرى، أو أن هناك قاموسًا شعريًا وآخر نثريًا.

ولكن تتحقق شعريته بالتركيب والمجاورة أى من خلال ممارسة المبدع التى تفضى إلى منتوج دلالى عبر اللعب باللغة وانتهاك نظامها القار، فيصبح الشعر نوعًا من اللغة كما يؤكد جون كوين، والشعرية تمثل «حدود الأسلوب لهذا النوع، وهى تفترض وجود لغة الشعر، وتبحث عن الخصائص التى تكونها»[٢١].

أما ياكبسون فيرى أن الشعرية والاتجاهات الأدبية المجاورة تؤكد بطريقة ملموسة أن الكلمة تفرز لنفسها قانونها الخاص، وأن الشعرية كذلك «تتجلى فى كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشىء المسمى ولا كانبثاق للانفعال. وتتجلى فى كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجى والداخلى ليست أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة»[٢٢]. لذا يقرر ياكبسون أن الشعرية نفسها لم تكن قاصرة على الشعر، بل عدها فرعًا من اللسانيات تتحقق فى علاقتها وجدلها مع الوظائف الأخرى التى تمارسها اللغة.

إن مفهوم الشعرية اتجه صوب النص على اعتبار أنه نشاط لغوى خاص يكتسب جمالياته عبر قدرة المبدع، الذى يفرض معه علاقات تقتضيها التجربة الإنسانية أن تشكلها بغض النظر عن مسألة النوع الأدبى، حيث ضاقت الحدود، بل فى أحايين كثيرة تهشمت، ولم يقتنع المبدع المعاصر بالحدود الصارمة لهذا النوع أو ذاك، ومن هنا ظهرت بعض المسميات الجديدة التى لم تكن تتردد من ذى قبل فى ظل الدراسات الأدبية مثل: شعرية الرواية، شعرية القصة، القصة الشعرية، المسرح الشعرى، إلخ، بل أصبح المبدع أمام سيل من الثقافات والمعارف والوسائل التعبيرية المتنوعة التى تنتمى إلى حقول عدة، إنه يرغب فى إعادة خلق العالم من منظور جديد، جدلية مستمرة بينه وبين العالم لاكتشاف كينونته أمام انهيارات عدة، وحدود بين الأنواع الأدبية تتآكل أو تتقاطع أو تتداخل، تمارس حركة لم تشهدها من ذى قبل، هذا ما جعل «رينيه ويلك» يؤكد: «أن التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية فى كتابات معظم كُتَّاب عصرنا، فالحدود بينها تعبر باستمرار والأنواع تخلط أو تمزج، والقديم يتحرك أو يحور، وتخلق أنواع جديدة أخرى إلى حد صار معها المفهوم نفسه موضع شك»(٢٣).

كما يؤكد أوستون وارن ورينيه ويلك رفضهما سيطرة النوع، «فالنوع الأدبى له وجود يشبه المؤسسة، ويستطيع المرء أن يعمل من خلال المؤسسات القائمة، وأن يعبر عن نفسه من خلالها، وأن يخلق مؤسسات جديدة، كما يستطيع أن يلتحق بها ثم يطورها»(٢٤).

أما الناقدة الألمانية هامبرغر فى دراستها (منطق الشعر ١٩٥٧) تطرح فكرة تلاقى الأنواع وتداخلها فتميز بين نوعين من الشعر: القصصى أو شعر المحاكاة، والغنائى أو شعر الوجود، والشعر

الغنائى عندها تعبير عن الواقع تشبه مكانته مكانة الرسالة أو الرواية التاريخية، أما الملحمة والمسرحية فتنتميان إلى القصص، والفاصل بين النوعين هو المتكلم، حيث يظهر فى القصيدة ضمير المتكلم أى الشاعر نفسه، أما فى الملحمة والمسرحية فيظهر ضمير ال (هو) أى غيره يتكلم والرواية التى يرويها المتكلم هى جزء من الشعر الغنائى[٢٥].

هذه التداخلية والحركة فى انبنائية النص وقدرته على التجاوز والتخطى، واتسامه بالكثافة والشمولية جعل «جاك دريدا» يلفت النظر إلى أن أى نظام لتصنيف الأنواع لا يمكن الدفاع عنه، لأن النصوص المفردة لا يمكن تأويلها، بل يتساءل دريدا: «يمكن للمرء أن يحدد عملا فنيّا من أى نوع هو، لكن ماذا عن عمل فنى متطرف إذا كان لا يحمل علامة النوع؟ ماذا إذا لم تكن له علامة تشير إليه، أو تجعل من الممكن تحديده بأية طريقة»[٢٦].

إن الكاتب حينما يختار نوعًا ما، إنما يضع نفسه فى خيار أيديولوجى، وإن الناقد حينما يهتم باختيار أنواع معينة لينسب إليها نصًا ما، إنما يضع نفسه فى حالات أيديولوجية واجتماعية معينة.

أما جيرار جنيت Grar Genette فيؤكد أن مشكلة الأنواع ينبغى تجاوزها، وعدم تأويل النص ودراسته من منظور النوعية لأن الخطاب الأدبى يتم إنتاجه وتطوره «طبقًا للأبنية التى يمكنه تجاوزها لا لشىء إلا لأنه وجدها فى مجال لغته وأسلوبه حتى اليوم»[٢٧].

إن التقاليد الشكلية للنوع الخالص قد تراكبت مع تقاليد شكلية لنوع آخر بناء على مبدأ الإظهار Foregrounding من أجل تشكيل أنواع هجينة حيث أدى ذلك إلى ظهور بعض مسميات الهجين

الجديد كما فى دراسة فريال جبورى غزول «الرواية الشعرية العربية المعاصرة» حيث تميز بين الرواية الشعرية والقصيدة السردية، فالأولى قصة لها وظيفة الشعر، والثانية قصيدة لها وظيفة الخبر، وقد أومأت الناقدة فى دراستها، كذلك إلى المراحل الباكرة لعلاقة السرد بالشعر منذ الأوديسة والإلياذة والإنيادة وأسطورة الخلق البابلية ونشيد الإنشاد.. لترسم القواسم بالسردية والغنائية بالقص والشعر، ومن خلال هذه العلاقة تقوم لديها الرواية الشعرية، ثم ترى أن الرواية الشعرية العربية تقوم بسرد ذى طابع شعرى بالمعنى الواسع للشعرى(٢٨).

وهذه العلائقية والتجاذبية بين الشعر من جهة والقص أو السرد من جهة أخرى يذهب إليها إدوار الخراط حين يطرح مسمى: القصة - القصيدة، فيقول: «ظهرت عندى هذه العبارة نتيجة ما لاحظته أولا فى كتاباتى الشخصية، وامتزاج الشعر بالنسيج القصصى والروائى عندى، بحيث أن موسيقى الشعر نفسها وروحه أيضًا أصبحتا تسريان فى تضاعيف كل البناء والنسيج الروائى والقصصى فيما أكتب»(٢٩).

كما يرى الخراط أن «الحدود بين الأجناس الأدبية لم تعد الآن بنفس الصرامة والقطع والتحديد التى كانت قائمة فى فترة سابقة، بل أصبح الأمر يصل إلى درجة سقوط هذه الحدود وتداخل الأجناس الأدبية»(٣٠).

ومن خلال ما لاحظه إدوار الخراط من تمازج وتداخل بين القصة والقصيدة جعله يرى أن الفروق بين النوعين تتقارب أو تكاد تتلاشى، وأن الجنسين الأدبيين «القصة القصيدة» و«القصيدة السردية» يتقاربان ويكادان يمتزجان، ولهذا أطلق عليه: الكتابة عبر

النوعية، أى الكتابة التى تشتمل على الأنواع التقليدية، حيث تشتمل عليها وتحتويها فى داخلها، وتتجاوزها لتخرج منها الكتابة الجديدة: قصة، مسرحًا، شعرًا، مستفيدة من منجزات الفنون الأخرى كالتصوير والنحت والسينما، ومن هنا تظل الأنواع التقليدية قائمة بوصفها تاريخًا وإنجازًا ثابتًا ومكتسبًا أى بوصفها إرثًا(٣١).

فى الوقت الذى يرى فيه إدوار الخراط أن «مسألة انصهار الأنواع - أو الأجناس - لا تعنى انتقاء الأنواع، ولم يعد كل شىء هو كل شىء ما زال هناك القصيدة والقصة والرواية.. إلخ على الرغم من الاستفادة المتبادلة من منجزات الأنواع الأخرى واستخدام القوى المؤثرة فى الأنواع الأخرى.. ومع ذلك فما زلت لا أميل إلى وضع تقنيات مسبقة للأعمال الفنية بل أميل إلى استخلاص القوانين والقواعد من التحليل النقدى اللاحق للأعمال»(٣٢).

يحتفظ كل نوع من الأنواع بخيط رفيع - على الرغم من التداخل والامتزاج - يؤكد خصوصيته ويجعل القارئ متفاعلا معه من خلال آلياته القرائية أو أدواته البنائية المتصلة والمنفصلة فى آن.

الشعر والسرد :

كلمة السرد، كما يرى صاحب اللسان: تشير إلى التتابع والاتساق والموالاة والقدرة على السبك والمهارة فى النسج، فالسرد: تقدمة شىء إلى شىء نأتى به متسقًا بعضه فى إثر بعض متتابعًا، وسرد الحديث ونحوه يسرده سردًا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردًا إذا كان جيد السياق له. ويقول صاحب اللسان: إن السرد اسم جامع للدروع وسائر الحلق وما أشبهها من عمل الحلق، وسمى

سردًا لأنه يسرد فيثقب طرفًا فى كل حلقة بالمسمار فذلك الحلق المسرود، وقوله عز وجل: «أن اعمل سابغات وقدر فى السرد» قيل: ألا تجعل المسمار غليظًا والثقب دقيقًا، ينفصم الحلق»[٣٣].

ومن خلال الاستخدام اللغوى لكلمة السرد يتضح ارتباطها بالقول لتدل على سبك الحديث وتذويقه كما فى الحديث الذى أورده ابن منظور عن النبى ﷺ أنه «لم يكن يسرد الحديث سردًا»[٣٤].

أما السرد فى الدراسات النقدية الحديثة فقد أثار جدلا حيث اختلف النقاد حول مفهومه، فالكلمة تطرح ازدواجية فى المصطلح، ينشأ عنها سؤال يختلف فى الإجابة عليه: «هل المقصود (الطريقة) أى فعل السرد ذاته مرتبطًا بسارد؟! أم المقصود (النص) المسرود الملفوظ، بوصفه كيانًا قوليًا مستقلا، هل دراسة السرد تختص بالقول أم بالمقول؟ بالخطاب أم بالنص: هل المقصود بالسرد الإخبار (Telling) المقابل للغرض؟ أم أن المقصود بالسرد الخطاب (Discoures) أى القول الذى يستحضر عالمًا خاليًا مكونًا من أشخاص وأفعال وأزمنة وأمكنة، وحينئذ يشملها جميعًا؟ وهل يكون السرد بذلك مقابلا للحكاية؟ أم يكون مقابلا للحكى»[٣٥].

السرد خطاب السارد أو حواره إلى من يسرد له داخل النص، فالسرد هو الطريقة. هذا المعنى الذى نذهب إليه يطرحه تودروف فى مفهومه للسرد حيث يقول: «إن المهم عند مستوى السرد ليس ما يروى من أحداث، بل المهم هو طريقة الراوى فى إطلاعنا عليها، وإذا كانت جميع القصص تتشابه فى رواية القصة الأساسية، فإنها تختلف، بل تصبح كل وجبة فريدة من نوعها على مستوى السرد، أى طريقة نقل القصة، وهنا نُدخِل فى حسابنا مسائل لتعيين

التأليف «الأسلوب»، وهكذا تصبح القصة نتاجًا أدبيًا يبلغ حد الأصالة والوجدانية»[٣٦].

وهناك تلازم بين القصصية والسرد فلا سرد بلا قصة فكلاهما لا يوجدان إلا عبر الحكاية كما يرى جيرار جينيت وتحليل الخطاب السردى قائم على أساس دراسة العلاقات بين الحكاية والقصة[٣٧].

الشعر القديم والسرد:

يقول لورنت جينى: إن كل نص شعرى هو حكاية أى رسالة تحكى صيرورة ذات، لذا تعد علاقة الحكى بالشعر علاقة قديمة نسبيًا «فالشاعر القديم توسل - فيما توسل - من تقنيات لعرض تجربته فى ذلك الشكل الذى اقترب فيه من صيغة الحكى، والإنسان بشكل عام يتحدث عن أخباره وإنجازاته اليومية ورحلاته فى شكل حكى قصص يراعى فيه الترتيب الزمنى أحيانًا، وعرض الشخصيات المشاركة فى هذه الأحداث»[٣٨].

والمتأمل فى حركة الحياة العربية فى الجاهلية يتكشف السمات السردية فى طبيعتها حيث الميل إلى القص وذكر مآثر القبائل، والشخصيات التى تخلق أحداثًا، والأحداث التى تشكل فترات تاريخية كبيرة، ذات ملامح خاصة مثل حرب البسوس التى استمرت مشتعلة أكثر من أربعة عقود، وهناك أحداث خاصة فى حياة الشعراء - كامرئ القيس مثلا - فرضت الميل إلى السرد من خلال أسلوب قصصى وهو يحكى عن ذكرياته ومغامراته مع (عنيزة) وبعض نسوة الحى وهن يسبحن فى ماء غدير، فأخذ ثيابهن وأخفاها عنهن، حتى تخرج كل واحدة منهن من الماء عارية، ثم نحر لهن ناقته، يقدم امرؤ القيس هذا المشهد الشعرى فى زى

قصصى فيقول:

ويوم عقرت للعذارى مطيتى

فيا عجبًا من كورها المتحمل

فظل العذارى يرتمين بلحمها

وشحم كهداب الدمقس المفتل(٣٩).

ويورد ابن طباطبا العلوى فى كتابه «عيار الشعر» إشارات تتصل بالمستويات الفنية الخاصة بالشعر يكشف من خلالها عناصر سردية آن ذكره لنموذج تطبيقى من الشعر القصصى فيقول: «وعلى الشاعر إذا اضطر إلى اقتصاص خبر فى شعره دبره تدبيرًا يسلس له معه القول، ويطرد فيه المعنى، فيبنى شعره على وزن يحتمل أن يحشى بما يحتاج إلى اقتصاصه بزيادة من الكلام يخلط به، أو نقص يحذف منه، وتكون الزيادة والنقصان يسيرين غير مخدجين لما يستعان فيه بهما، وتكون الألفاظ المزيدة غير خارجة عن جنس ما يقتضيه. بل تكون مؤيدة له، وزائدة فى رونقه وحسنه. كقول الأعشى فى خبر السموأل:

كن كالسموأل إذ طاف الهمام به	**فى جحفل كزهاء الليل جرار**
بالأبلق الفرد من تيماء منزله	**حصن حصين وجار غير غدار**
إذ سامه خطتى خسف فقال له	**اعرض علىَّ كذا أسمعهما جارى**
فقال غدر وثكل أنت بينهما	**فاختر وما فيهما حظ لمختار**
فشك غير طويل ثم قال له	**اقتل أسيرك إنى مانع جارى**
إنا له خلفٌ إن كنت قاتله	**وإن قتلت كريمًا غير غوَّار**
مالا كثيرًا وعرضًا غير ذى دنس	**وإخوة مثله ليسوا بأشرار**(٤٠)

ولأن القصيدة تنزع منزعًا قصصيًا فى بنيتها فتحتاج إلى التتابع والتراتب الزمنى فقد اضطر ابن طباطبا إلى ذكر القصيدة بأكملها فى استشهاداته فهو لا يستطيع التوقف أو الاقتضاب. وهذه الطريقة لم يمارسها مع نصوص أخرى مما يؤكد أنها تعتمد على الطابع السردى الذى لا يقبل الاقتطاع أو التجزئة ويأتى تعليقه على القصيدة مؤكدًا ما ذهبنا إليه، فيقول: «فانظر إلى استواء هذا الكلام وسهولة مخرجه وتمام معانيه وصدق الحكاية فيه، ووقوع الكلمة موقعها الذى أريده له، من غير حشو مختلف ولا خلل شائن، وتأمل لطف الأعشى فيما حكاه واختصره فى قوله:

أاقتل ابنك صبرًا أو تجىء بها..

فأضمر ضمير الهاء فى قوله:

واختار إذ راعه ألا يسب بها..

فتلافى ذلك الخلل بهذا الشرح، فاستغنى سامع هذه الأبيات عن استرجاع القصة فيها، لاشتمالها على الخبر كله وبأوجز كلام وأبلغ حكاية، وأحسن تأليف وألطف إيماء»[٤١].

ويشير د. صلاح فضل إلى أن رؤية ابن طباطبا هذه تؤكد معرفة السرد مبكرًا فيقول «إن هذه أوضح إشارة فى النقد والبلاغة العربية للسرد الشعرى» ولهذا يطرح جملة من القضايا التى يثيرها كلام ابن طباطبا من أهمها:

١ - الربط بين الوزن وما يقتضيه من القص الشعرى من صيغ وأشكال.

٢ - الاهتمام بسرد النص بأكمله والعناية بدرجة تجانسه وتماسكه.

٣ - الاهتمام باقتصاد الكلام المتمثل فى تلاؤمه مع الشخصيات

والمواقف وهو غير الإيجاز المطلق المعهود فى البلاغة.

٤ - مراعاة الصدق، دون تفصيل واضح لطبيعة هذا الصدق.. هل يقوم فى علاقة الكلام بالقصة المسرودة فيكون صدقًا فنيًا أم بالواقع الذى ترويه فيكون من قبيل الصدق التاريخى[٤٢].

هذه الإشارات التى أوردناها تقدم دليلا على أن السردية عرفت طريقها فى الشعر العربى القديم، فهى مبدأ منظم لكل خطاب، وأن «الأسلوب القصصى قديم فى الشعر العربى لجأ إليه الشعراء الجاهليون والإسلاميون فى مواضع منه صارت تقليدًا عرض عليه الشعراء»[٤٣].

قد ترددت البنية السردية القائمة على الحكى والحوار فى قصائد عمر بن أبى ربيعة بكثرة حتى شكلت أفقًا سرديًا يكشف مواقف وأحداثًا، مما يشير إلى التحول فى بنية الخطاب المتحول من الغنائية المفرطة إلى الدراسة السردية وأصبحت مستويات البنية النصية أكثر ثقافة وتناميًا وحركة عبر معطيات عدة حتى يشعر القارئ بأن التجربة من حديث الذات والوصف الخارجى إلى الاتصال المباشر مع الآخر ومناوشته مما أضفى حيوية وتجددًا ونشوة فى التلقى، يقول عمر بن أبى ربيعة:

ولقد أذكر إذ قلت لها، ودموعى فوق خدى تطرد
قلت: من أنت؟ فقالت أنا من شفه الوجد، وأبلاه الكمد
نحن أهل الخيف من أهل منى ما لمقتول، قتلناه قود
قلت: أهلا أنتمُ بغيتنا فتسمين؟ فقالت: أنا هند[٤٤]

وفى العصر العباسى تجلت البنية السردية عبر آلية الوصف التى تعد مظهرًا من مظاهر التجديد والتطوير فى بنية القصيدة

العربية القديمة من حيث الشكل والمضمون، فقد شاعت المقدمة الطللية بوصفها تقليدًا جماليًا سائدًا فى العصور السابقة وحلت بدلا منها المقدمة الوصفية خصوصًا على يد أبى تمام الذى ربط بين المقدمة الوصفية والأغراض التى كان يتناولها، ثم تبعه ابن الرومى فى هذا الاتجاه، حيث انشغل بالطبيعة ومظاهرها وافتتن بوصفها، ثم تواصل البحترى وابن المعتز وغيرهم من أصحاب هذا الاتجاه، يقول ابن المعتز فى وصفه لقصر الخليفة المعتضد:

وبنيــان قـصـر قـد علـت شـرفـاته

كـصف نسـاء قـد تربعـن فى الأرز[٤٥]

لقد شكلت هذه الشعرية الباكرة ملامح سردية جنينية أسهمت فى تطوير الشعر العربى من خلال بنى الحوار والوصف والحكى واستجابة لنزعة قديمة فى تكوين الإنسان العربى وهى ميله الشديد إلى الحكى وأسطرة القصص والغرام البالغ بالتخييل والخروج من أسر البنية الجافة إلى عالم الحركة والثراء والتنوع القائم على الشفاهية لأداء الرواية.

وقد تجلت البنية السردية فى ثنايا الشعر العربى فى العصور التالية خصوصًا الشعر الأندلسى الذى فاض بقصص الحب والمغامرة كما فى علاقة ابن زيدون بولادة بنت المستكفى. كما امتلأت قصائدهم خصوصًا وصف الطبيعة والمعارك الحربية وغيرها.

وفى هذا السياق الذى يشير إلى حضور السرد عبر مراحل تاريخية متواصلة يتأكد لنا قول رولان بارت من أن السرد ليس محددًا بزمان معين، وإنما «السرد بأشكاله اللانهائية تقريبًا حاضر فى كل الأزمنة وفى كل الأمكنة، وفى كل المجتمعات، فهو يبدأ مع تاريخ البشرية ذاته ولا يوجد أى شعب بدون سرد»[٤٦].

جدلية الشعرى المعاصر والسردى:

الشعر المعاصر استجابة طبيعية لمرحلة إنسانية مأزومة، إشكالية من حيث أبعادها الفكرية والجمالية، فهو وجود يكشف الإنسان فى قلقه وشقائه وعبثه وتمزقه وفوضويته وانكساره وإحباطاته، ولذا لم يصبح النص الجديد مسطح البنية، غنائى الأداء وأحادى الدلالة، بل إن ««الشعرية العربية لم تعد تولى اهتمامًا خاصًا بتفرد دلالة النص بقدر ما تهتم بمجموع المستويات العامة التى تشكل البنية الكلية للنص بكل ما بداخلها من علاقات ظاهرة أو خفية أو تقاطع مع نصوص أخرى»[٤٧].

يرى رومان ياكبسون أن الشعر يكتسب شعريته بفضل إسقاط مبدأ المماثلة من محور الاختيار على محور التأليف، ونتج عن ذلك بنية التوازى وتشمل عنده أدوات شعرية تكرارية مثل: الجناس، والقافية، والترصيع، والسجع، والتقسيم، والمقابلة والتقطيع، والتصريع، وعدد المقاطع والتفاعيل، والحيز والتنظيم، وتستطيع بنية التوازى أن تستوعب كل الصور الشعرية سواء أكانت تشبيهات أو استعارات أو رموزًا، وتتحقق الشعرية من خلال اعتمادها على الاستعارة أساسًا فى مقابل النثر الذى يعتمد على الكناية والمجاز[٤٨].

ومن أجل تحديد موضوع البوطيقا يقسم ياكبسون العملية التواصلية إلى ستة عناصر، كل عنصر تقابله وظيفة محددة وهى كالتالى:

المرسل	الإرسالية	المتلقى
	السياق (الوظيفة المرجعية)	
(الوظيفة الانفعالية)	(الوظيفة الشعرية)	(الوظيفة المعرفية)
الاتصال	(الوظيفة اللغوية)	
السفن	(الوظيفة الميتالغوية)	

وإذا كانت العملية التواصلية لا تتحقق إلا من خلال الجدل الدائم بين أطرافها، فإن المبدع يقتحم عوالم تتيح لخطابه تعددية دلالية فى ظل بنية معقدة ثرية تتسم بالدرامية. وبكسر الرتاج المفروض فى ظل النوعية الصارمة؛ رغبة فى اكتشاف ذاته فى ظل أطر جمالية جديدة، تنشأ نتيجة التداخل النوعى، الذى يهب النص حركية متدفقة، فالإبداع الجديد متصل بالنوع ومنفصل عنه فى أن بحثًا عن الثراء، أما الامتثال لفرضية النوع يعد ألفة واستقرارًا وترسيخًا لفكرة السلطة التى يجاهدها الإبداع ويحاول التحرر منها والخروج عليها.

فالمبدع/الشاعر المعاصر كون مفهومًا جديدًا للأدبية يقوم على المصالحة والعداء للسائد المطروح فى آن، وأيقن أن خطابه يتشكل عبر بنية لسانية متنوعة، خصوصًا أن «الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية»[٤٩]. فإذا كان النثرى/ السرد قد استوعب تقنيات الشعر بوصفه بنية لسانية فاعلة، فليس هناك ما يمنع الشعرى بإيقاعاته ومجازاته من أن يتوسل بتقنيات نثرية (سردية) فى بناء شعريته/ جمالياته الخاصة، فى الوقت الذى لا يفقد فيه هويته حينما يستخدم تقنيات محددة للنوع من أنواع أخرى، خصوصًا أن الشعر

المعاصر يتكئ فى حضوره على الخروج والجدل، ممعن فى الآتى الجديد، الذى ينبثق من رحم الكلية، ويكشف عن جدل دائم بين الذات والشاعر والعالم، ويؤكد «أن هناك تقاربًا حميمًا بين الشعرية والروائية وبخاصة فى المرحلة الإبداعية الأخيرة، حيث استعانت الشعرية بتقنيات الروائية واستعانت الروائية بتقنيات الشعرية»(٥٠).

وقد ازدادت العلاقة ترابطًا وقوة بين القصيدة الحديثة من جهة وبين الاتجاهات الحديثة فى الرواية من جهة أخرى «وبخاصة تلك الاتجاهات التى تركز على العالم الداخلى للأبطال أكثر مما تركز على الأحداث الخارجية»(٥١).

وأصبحت تقنيات السردية من أهم مكونات البنية النصية فحققت بنية متنامية عميقة، فتحت أفقًا من الدرامية فى الخطاب الشعرى، وكسرت قدسية البنية الواحدة انطلاقًا إلى التحقق الإنسانى والجمالى فى آن، فأعادت صياغة التلقى، وغيرت حدود المسافة بين أطرافه: مرسل - رسالة ، مرسل إليه - التى تقترب وتبتعد حسب المرجعية «إن هيمنة الوظيفة الشعرية على الوظيفة المرجعية لا تطمس الإحالة، وإنما تجعلها غامضة، ويناسب الرسالة ذات المعنى المزدوج مرسل مزدوج ومتلق مزدوج وأيضًا إحالة مزدوجة»(٥٢).

ويبقى معيار الإفادة فى إحالة جنس إلى جنس آخر واستدعائه وتوظيفه، تشير إلى المستفيد وتتحرك فى إطار عالمه حتى لا تطمس ملامحه، «إن إفادة الأجناس الأدبية بعضها من البعض الآخر، ينظر إليه من جهة الجنس الأدبى. المستفيد فحين يستغل الشعر أدوات القصة أو الرواية التشكيلية كالسرد القصصى، فإن

هذا يتم بإزاحة «السرد» عن قوانين جنسه الأدبى وتوظيفه شعريًا فى النص،.. وإن دخول السرد القصصى إلى النص الشعرى يتم لصالح موقف الشاعر من واقعه ورؤيته له»[٥٣]، ومن هنا تصبح حقيقة «أن السرد كفاءة Competence قولية وسيميائية»[٥٤].

وعلى الرغم من تلك الوشائج والعلاقات بين البنية السردية والبنية الشعرية، فإن هناك خيطًا يفصل كل نوع ويحدد ماهيته وخصائصه فى ظل آليات وتقنيات قارة فى هذا النوع، فيبقى الشعر مثلا معنيًا بالإيجاز والمجاز والكثافة والتوتر، فالشاعر معنى بالعالم وبذاته ومن هنا تصبح كل علاقاته مرتبطة به يراقب حركتها ويختلط بها فى الوقت الذى ينفصل عنها على العكس فى العمل السردى حيث السارد يدير حركة العالم عبر أدوات ربما يظل خارجها يراقب حركته وهو على الحياد، فالشاعر يرى العالم من خلال لغته والسارد يرى العالم من خلال علاقاته المتعددة، وفى هذا الاتجاه يؤكد باختين أن «عالم الشعر مهما تكن المتناقضات والصراعات اليائسة التى يكتشفها الشاعر داخله، وهو دائمًا عالم مضاء بخطاب وحيد ومستعص على الدحض، فالتناقضات والصراعات، والشكوى تظل داخل الموضوع وداخل الأفكار والانفعالات؛ وبكلمة واحدة تظل مادة البناء الشعرى لكنها لا تنتقل إلى اللغة ففى الشعر يجب أن تكون لغة الشك لغة أكيدة»[٥٥].

والشاعر حين يبوح يختلف عن السارد فى بوحه، فهو أى الشاعر يستطيع أن يقول كل ما لديه من خلال لغته التى تخلق أنساقًا مختلفة، أما السارد، فإنه يحاول أن يقول داخل لغة الآخرين ما يخصه شخصيًا[٥٦].

لقد تخلصت الفنون القولية من تقليدية البنية واخترقت النموذج

بحثًا عن اللاقاعدة من أجل اكتشاف دائم ومتجدد لهذا العالم الذى يتآبى عن التأويل الواضح، فإذا كانت القصة الحديثة نفسها قد عدلت عن الخطوط المستقيمة والأحداث المتوالية بلا فجوات، وتركت هذا العالم البسيط لتقيم عوالم أخرى تعتمد على توازى الخطوط والمصائر وقذع الأحداث وتعدد المستويات حتى تتمكن من شق بطن الواقع والنفاذ إلى أحشائه بدلا من الانزلاق على سطحه، فإن الشعر عندما يتكئ نسبيًا على هذا المحور لا يسعه أن يكون ساذجًا ولا بسيطًا ولا ذا نغم مفرد وحيد، بل يحاول الإفادة من تقنيات القصة الحديثة بعرض أحداث متقاطعة متوازية متباعدة أحيانًا.. فالقصيدة الحديثة مفعمة بهذه الروح القلقة لا تمضى فى سرد رتيب منظم ولا تلتزم خطًا واحدًا، ولا تبدأ حكاية من أولها إلى آخرها مهما اعتمدت على هذا النمط السياقى(٥٧).

ومن حيث البنية فإن البنية السردية غير متشظية وإن اتسمت فى مكوناتها الجزئية بالتوتر والحركة والنمو والجدلية فى الوقت الذى تتوازى فيه وتتقاطع فى اتجاه قائم على الضم والاحتواء لأن السارد غير متماه مع لغته، أما البنية الشعرية فإنها تتخلق عبر حالات شعورية تقوم على التأزم فتكسر التماسك وتفصل بين التوازى والتداخل وتخلق سياقات تتسم بالتشظى وتبقى الشعرية أكثر جنوحًا وحضورًا وامتدادًا.

وهناك خصوصية تميز البنية السردية/الرواية فى علاقة خطابها وخطاب الآخرين كما يرى باختين، حيث «يأخذ اتجاه الخطاب ضمن ملفوظات الآخرين ولغاتهم، وكذلك جميع الظاهرات والإمكانات المرتبطة، دلالة أدبية داخل أسلوب الرواية، فالتعدد الصوتى والتعدد اللسانى يدخلان إلى الرواية وينتظمان فيها ضمن

نسق أدبى منسجم، وهنا يكمن التفرد الخاص للجنس الروائى»[٥٨].

وعلى الرغم من خصوصية النوع من حيث البنية والتكوين والإشارة وآليات التلقى، واختلاف درجات الاستجابة والتواصل وطرق كشف رؤى المبدع وعلاقته بالعالم فإن تواصلا وتداخلا يظل يتحرك فى كل الأنواع خصوصًا فى الشعرى الذى يستطيع أن يستقبل كافة التقنيات بوصفه فنًا تقنيًا فى المقام الأول يعتمد على الجماليات البنائية، وإذا كان الشعر قد اتسم بالسردية منذ ظهوره فإن هذه السردية تتغير ملامحها وقوة حضورها وغيابها من وقت إلى آخر، فقد تغيرت حركة السرد داخل الخطاب الشعرى تغيرًا نوعيًا فى الإجراءات والتوظيف والدوافع، حيث انتقلت حركة السرد من السذاجة إلى السرد القائم على العفوية والتدفق الناتج عن الصفاء الإنسانى الراغب فى الحكى - بعيدًا عن معطيات التعقيد والحيرة - والشك والجدل والصراع - من أجل البوح وقراءة العالم عبر الوسائل الفنية - إلى مرحلة السرد القصدى القائم على اختيار أدوات فنية قادرة على تغيير ملامح الحكى والقص وخلق خطاب تقوم فيه اللغة بالتعرف على العالم، فهى البطل الذى يشكل العالم الشعرى الجديد.

وفى الشعر الحديث اختلفت طريقة استخدام السرد، ففى شعر الريادة عند صلاح عبدالصبور وأحمد عبدالمعطى حجازى وغيرهما، كان الحكى يقوم على التقابل والتوازى والانقطاع، أما السرد فى تجربة شعر الحداثة فإنه سرد مشهدى يرسم عالم الحدث فى حالة تنام يأخذ شكل المربع والمستطيل، كما أن السرد فى شعر الريادة يذهب فى رؤيته إلى الكلى، أما السرد فى تجربة الحداثة فيذهب إلى الرؤية الجزئية والتفاصيل ويقترب من القصة

فى الاقتراب من لحظة التنوير، وهذا ما حدا بإدوار الخراط أن يطلق مصطلح (القصة - القصيدة) فى الوقت الذى تأكد وجود القصيدة القصة عبر فاعلية السرد الذى يمارس خصوصًا - فى اللحظة الراهنة - أكثر من أى وقت مضى.

وترى الدراسة أن هناك أسبابًا لهذا الحضور السردى الفاعل دفعت الشاعر المعاصر إلى اللجوء إلى السرد واتخاذه وسيلة تعبيرية، فقد تعود أفضلية السرد وإيثار الشاعر المعاصر له على استخدام المجاز إلى إدراك جديد متطور لتقنيات القصيدة.

كما أن المجاز الذى أبدى أرسطو اهتمامًا واضحًا به، واتخذ منه محكًا للشعرية ومعيارًا لمدى عمقها يتحقق الآن بأن يعد عنصرًا مطلوبًا من حيث هو قدرة على التوليد اللغوى وتجديد الدلالة، ولكن ليس إلى المدى الذى يشكل به القصيدة.

● إن الميزة الأساسية فى توكيد الاتجاه إلى السرد لدى الشاعر المعاصر هى أن السرد يستوعب تقنيات متعددة من بينها المجاز دون العكس، وأن السرد يتسع لمنظومة من عناصر الإبداع تعين على دقة التنظيم للمادة الحداثية فى داخل القصيدة، فليس مصادفة أن يصبح أحد معايير وحدة القصيدة، حيث أثيرت قضية الوحدة العضوية، إذ أشار النقاد المحدثون إلى أن القصيدة القصصية - حسب التعبير النقدى الشائع فى القرن العشرين - تتمتع بالوحدة وتتحقق فيها الوحدة العضوية إذا أحسن ترتيب أجزاء القصة واتساقها الزمنى.

● التشظى الذى صار علامة على الأشياء والعالم ولا يمكن أن يتم جدل الذات المبدعة معه، رغبة فى التحقق والاكتشاف، إلا عن طريق اللجوء إلى تقنيات تتسم بالتنوع والسردية، لأن «عملية السرد

يتبعها تشكيلات لغوية تجعل النص أكثر انفتاحًا على الذات والعالم»[٥٩].

والشاعر يلجأ إلى السرد لالتقاط مفردات الواقع وتأمل حركة الحياة من حوله رغبة منه فى الاحتفاظ بها والتداخل معها، لأنه يشعر بالاغتراب وفقد الحياة يوميًا، فالمسرح السياسى العربى قادر على عرض مأساة إنسانية متعددة الجوانب والمعطيات، فالحياة متعددة الجوانب، تتحرك فى ظل التدمير الاجتياحى والانهيارات المتوالية؛ ومن هنا يصبح النص السردى مسرحًا مماثلا لمسرح الحياة، خصوصًا وأن الشعر له خصيصة التقاط اللحظات المتوهجة المتداخلة.

فى الوقت الذى يتأكد فيه العامل النفسى وعلاقته بالسردية أو المجاز، فالشاعر لا ينحاز كثيرًا للسرد المفتوح التتابعى حين يطبق الواقع على أنفاسه ويحاصره فى كل لحظة سواء أكان هذا الحصار على المستوى المكانى/الجسد، أو النفسى، فإنه يلجأ إلى واقع أكثر رحابة يقوم فيه الخيال بدور كبير واللغة المكثفة الموجزة الموحية تصاحب حالات الكبت وعدم القدرة على البوح والحكى وتكفى الإشارة واللمح.

● فى الوقت الذى تستطيع السردية فيه أن تمنح الشاعر فرصة التدفق والعفوية، وتغيير مسارات اللغة عبر انتهاكات بنائية خصوصًا أن «السرد حاضر فى الأسطورة، وفى الحكايا الخرافية، وفى الحكاية على لسان الحيوانات، وفى الخرافة، وفى الأقصوصة والملحمة، والتاريخ والمأساة والملهاة والدراما، والبانتوميم، والخبر الصحفى التافه وفى المحادثة»[٦٠].

كما أن «النص السردى يهب نفسه للمتلقى فى توافق مدهش

يدعوه لاحتوائه مرة واحدة، حتى يوشك على امتلاكه واختزان أبرز معالمه، مما يجعله مادة أثيرة فى الدراسات الجديدة حول بلاغة الخطاب، وميدانًا جليًا لتطبيق علم النص أيضًا إبان تبلوره»[٦١].

يبقى الخطاب الشعرى قادرًا على استقطاب كافة الوسائل والتقنيات من الأنواع الأدبية الأخرى ليضفى عليها الشعرية «إن كل ما يدخل فى العمل الشعرى يمكن أن يغرق فى مياه نهر «ليتى Lêthe» وأن ينسى حياته السابقة داخل سياقات الآخرين، يجب على اللغة أن تتذكر فقط حياتها ضمن السياقات الشعرية»[٦٢].

السرد الشعرى هو «آليات إنتاج شعرية تعتمد على تشكيل لغوى لمادة «الفعل» و«الفاعلون» والوظائف و«العوامل» - كما فى النمو السردى - ولكن دون أن يكون الهدف إنتاجًا لحكاية أو خبر وإنما إنتاج وضعية نصية معقدة ومتشابكة، لا يمكن أداؤها من خلال الانفعال الشعرى، المميز للغنائية»[٦٣].

ويتميز السرد الشعرى عن السرد الروائى بخاصية أن السرد فى الشعر يكون واسطة بين التشكيل اللغوى والبنية النصية، أما السرد الروائى يكون هو ذاته البنية النصية وكل سرد هو جُمل دلالية تقوم بين طرفيها العلاقة الدلالية[٦٤].

وعلى الرغم من وجود فروق مائزة بين الأنواع الأدبية فإن السرد بنية أصيلة فى الخطاب الأدبى سواء أكان سردًا روائيًا أم شعريًا مهما اختلفت الأنواع، لأن رغبة الإنسان فى الحكى رغبة إنسانية تكشف رؤيته للأشياء وتحدد علاقته بالعالم، إنها رغبة فى التطهير والبوح وإعادة صياغة العالم وهو فى حالة تجلّ ما.

ومن هنا تصبح إجراءات السردية وآلياتها صالحة لتحليل النص الشعرى. وهو ما تكشف عنه الدراسة التطبيقية.

الهوامش :

١ - د. محمد عبد المطلب: بلاغة السرد، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية سبتمبر ٢٠٠١، ص ٣١.

٢ - ميخائيل باختين: الخطاب الروائى، ترجمة محمد برادة، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٧، ص ٥٢.

٣ - انظر: محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث، القاهرة" دار النهضة ١٩٧٧، ص ٦٢ وما بعدها.

٤ - السابق ص ٩٠.

٥ - السابق ص ٦٢ وما بعدها.

٦ - محمود إبراهيم الضبع: السرد الشعرى، رسالة ماجستير، مخطوط كلية البنات - جامعة عين شمس، ص ١٨.

٧ - د. محمد مندور: الأدب وفنونه، القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر ١٩٨٠، ص ١١.

٨ - ابن رشيق القيروانى: العمدة فى محاسن الشعر ونقده، تحقيق محيى الدين عبدالحميد، القاهرة: مطبعة حجازى ١٩٣٤، ص ٩٩.

٩ - السابق ص ١٧٥.

١٠ - ابن سينا أبو على الحسين بن عبدالله: فن الشفاء من كتاب الشعر، تحقيق وشرح محمد سليم سالم، القاهرة: مطبعة دار الكتب ١٩٦٩ ص١٥، ١٦.

١١ - ابن سينا: كتاب المجموع والحكمة العروضية فى معانى كتاب الشعر، ص ١٥، ١٦.

١٢ - انظر: د. محمد مندور: الأدب وفنونه، ص ٢٤ - ٢٩.

١٣ - إيخنيام: نظرية المنهج الشكلى، نصوص الشكلانية الروسية، ترجمة إبراهيم الخطيب، بيروت: الشركة العربية للناشرين المتحدين ١٩٨٢ ص ٣٧.

١٤ – ابن طباطبا العلوى: عيار الشعر، تحقيق طه الحاجرى ومحمد زغلول سلام، القاهرة: المكتبة التجارية ١٩٦٥، ص ٤٢.

١٥ – ابن عبد ربه: العقد الفريد، القاهرة ١٩٧٣، ٢١١/٥.

١٦ – رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الدالى وسيرك حنوز، المغرب: دار توبقال للنشر ١٩٨٨، ط١، ص ١٠، ١١.

١٧ – أدونيس: زمن الشعر، بيروت: دار العودة. د.ت، ص ١٦.

١٨ – ديفيد بشنبدر: نظرية الأدب المعاصر، وقراءة الشعر، ترجمة عبدالمقصود عبدالكريم، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة الألف كتاب ١٩٩٦، ص ١٥.

١٩ – عبدالمنعم تليمة: نظرية الأدب، القاهرة، دار الثقافة ١٩٧٣، ص ١٢٨.

٢٠ – د. صلاح السروى: تحطيم الشكل. خلق الشكل، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، ٦٠٣، مايو ١٩٩٧، ص ١٤٧.

٢١ – جون كوين: بناء لغة الشعر، ترجمة د. أحمد درويش، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٠، ص ٢٤.

٢٢ – رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص ١٩.

٢٣ – رينيه ويلك: مفاهيم نقدية، ترجمة د. محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة (١١٠)، الكويت: فبراير ١٩٨٧، ص ٣٧٦.

٢٤ – السابق.

٢٥ – انظر السابق، ص ٣٧٧.

٢٦ – نقلا عن: رالف كوهين: التاريخ والنوع، القصة – الرواية، المؤلف، ترجمة د. خيرى دومة، القاهرة: دار شرقيات ١٩٩٧، ص ٢٦.

٢٧ – السابق.

٢٨ – انظر: نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، دمشق: دار الحوار للنشر والتوزيع ١٩٩٤، ص ١٠٧.

٢٩ – إدوار الخراط: آليات السرد فى القصة القصيرة، فصول، المجلد الثامن، ديسمبر ١٩٨٩، ص ١٢٧.

٣٠ – إدوار الخراط: الكتابة عبر النوعية، القاهرة: دار شرقيات ١٩٩٤، ص١٣.

٣١ – إدوار الخراط: آليات السرد فى القصة القصيرة، ص ١٢٧.
٣٢ – إدوار الخراط: الكتابة عبر النوعية، ص ١٢.
٣٣ – ابن منظور: لسان العرب، بيروت: دار صادر ١٩٩٤، م٣، مادة (سرد).
٣٤ – السابق.
٣٥ – د. عبدالرحيم الكردى: السرد فى الرواية العربية، القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر ١٩٩٢، ص ٧٨.
٣٦ – جوزيف ميشال: دليل الدراسات الأسلوبية، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٤، ص ١٢٦.
٣٧ – جيرار جنيت: خطاب الحكاية، بحث فى المنهج، ترجمة محمد معتصم وآخرين، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة (مشرف الترجمة) ١٩٩٧، ص ٤٠.
٣٨ – د. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعرى، بيروت: المركز الثقافى العربى، ١٩٩٢، ص ١٤٩.
٣٩ – راجع: د. يوسف خليف: الروائع من الأدب العربى، الجزء الأول، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣، ص ٩٩.
٤٠ – ابن طباطبا العلوى: عيار الشعر، ٢٠٣/٦.
٤١ – السابق.
٤٢ – د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت: عالم المعرفة، أغسطس ١٩٩٢، ص ٢٨١.
٤٣ – د. حسين نصار: القصة فى الشعر العربى، آراء حول قديم الشعر وجديده، كتاب العربى، الثالث عشر من أكتوبر ١٩٨٦، ص ٣٤.
٤٤ – ديوان عمر بن أبى ربيعة، تحقيق فوزى عطوى، بيروت: دار صعب ١٩٨٠، ص ٩٠.
٤٥ – ديوان ابن المعتز، تحقيق د. يونس أحمد السمرائى، بيروت: عالم الكتاب ١٩٩٧، ط١، جـ١، ص ٤٧٨.
٤٦ – رولان بارت: التحليل البنيوى للسرد، طرائق التحليل السردى، مجموعة مقالات، ترجمة حسن بحراوى، المغرب منشورات اتحاد الكُتّاب، المغرب ١٩٩٢، ص ٩.

٤٧ – محمود الضبع: السرد الشعرى، ص ٥٠.

٤٨ – (أ) رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ص ١٩، ٢٠.

(ب) أنور المريخى: سيمائية النص الأدبى، الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، ١٩٨٧، ص ٢٥.

٤٩ – رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ص ٢٤.

٥٠ – د. محمد عبدالمطلب: بلاغة السرد، ص ٢٤.

٥١ – د. على عشرى زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، القاهرة، مكتبة النصر ١٩٩٣، ص ٢٢٤.

٥٢ – رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ص ٥١.

٥٣ – د. محمد فكرى الجزار: الخطاب الشعرى عند محمود درويش، القاهرة: إيتراك للنشر والتوزيع، ٢٠٠١، ط١، ص ١٢٦، ١٢٧.

٥٤ – جمال كديك: السيميات السردية بين النمط الأدبى والنوع الأدبى، أعمال معهد اللغة العربية وآدابها بجامعة عنابة، باجى مختار الجزار مايو ١٩٩٥، ص ٢٨٨.

٥٥ – ميخائيل باختين: الخطاب الروائى، ص ٥٨.

٥٦ – السابق، ص ٥٩.

٥٧ – د. صلاح فضل، فصول، أكتوبر ١٩٨٠، ص٢٢٤.

٥٨ – ميخائيل باختين: الخطاب الروائى، ص ٦٨.

٥٩ – محمد زيدان: بناءات الحداثة، مجلة الشعر، القاهرة: العدد ١٠٥، أكتوبر ٢٠٠٢، ص ٦٤.

٦٠ – رولان بارت: التحليل البنيوى، طرائق تحليل السرد الأدبى، ص ٩.

٦١ – د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٢٥٧.

٦٢ – ميخائيل باختين: الخطاب الروائى، ص ٦٦.

٦٣ – د. محمد فكرى الجزار: لسانيات الاختلاف، ص ٢٢٤.

٦٤ – انظر: السابق.



الراوى

الراوى

الراوى فى مفهوم الدراسات السردية واحد من شخوص القصة غير أنه ينتمى إلى عالم آخر مغاير للعالم الذى تتحرك فيه شخصياته، وليس هو المؤلف فى الرواية أو القصة - أو صورته، بل هو موقع خيالى ومقالى يصنعه المؤلف داخل النص، قد يتفق مع موقف المؤلف نفسه وقد يختلف[1]. أما الراوى فى الشعر فهو الشاعر نفسه، يكون عليمًا ومشاركًا، ولهذا حين يقوم بمهمته داخل الشعر يصبح راويًا أصيلا، ومن حقه أن يلعب فى اللغة حتى يصل إلى المجازية أحيانًا، وحضوره يتجسد عبر انتهاكاته وقدرته على استغلال هذه اللغة، أما الراوى السردى فى الرواية أو القصة لا يعبث بالقواعد على عكس الراوى الشعرى الذى يعد أكثر حرية ويتعامل مع المجاز بغير حدود.

كما أن لغة الشاعر هى لغته هو «إنه يجد نفسه داخلها برمته، وبدون شريك يقاسمه إياها. إنه يستعمل كل شكل كلمة وتعبير فى معانيها المباشرة، أى إنه يستعملها وكأنها التعبير الخاص والتلقائى عن قصده. ومهما تكن «الآلام اللفظية» التى يعانى منها الشاعر أثناء الإبداع، فإن لغة العمل المبدع أداة طيعة ملائمة تمامًا لمشروعه الشعرى»[2].

ومن السمات الأصيلة فى الراوى الشعرى أنه يستطيع حوار شخصياته ولا يستطيع القارئ أن يميزه، وإنما قد يلعب دورًا من أدوار الشخصيات أو يتطابق معها أو مع جزء منها، إنها علاقة بين

الراوى فى الشعر وشخصياته كما أن الراوى الشعرى تتيح له اللغة المجازية أن يتنقل بين الداخل والخارج دون قيد عليه، فتتأكد أهمية الراوى فى أنه «صاحب الحق الشرعى فى نقل النص من المؤلف إلى المتلقى، وصاحب الحق غير الشرعى فى تشكيل النص على نحو يناسبه، ويوافق توجهاته العامة أو الخاصة سواء أكانت هذه التوجهات ذات ركائز أيديولوجية أم كانت خارج هذه الركائز»[٣].

وإذا كان الراوى فى السرد الروائى قد تعددت ملامحه فإنه فى الخطاب الشعرى يجمع صورًا عدة لهذا الراوى وإن التقت جميعها عند موجة الخطاب/ السارد/ الشاعر، فالشاعر يمتزج بأدواته ويتحرك من خلالها ويأتى الراوى فى مقدمة هذه الأدوات، فالسارد فى الخطاب الراوى قد يتخذ موقفًا محايدًا أحيانًا لكنه فى الخطاب الشعرى يكون محايدًا ومشاركًا فى الأحداث عليمًا بها يوجه كافة التشكيلات البنائية فى اتجاه حركته الفاعلة الموازية لرؤيته، يسيطر على سياقات البناء.

الراوى العليم:

وهو الذى يعرف كل شىء أو كل العلم، يتدخل بالتعليق أو الوصف الخارجى، والوصف الداخلى التأمل والاحتكاك، وهو الذى يحرك الأشياء وفى يديه الخيوط، وهو أكثر وعيًا من الآخرين، ولأن الشاعر أكثر الناس وعيًا بتجربته فإن وعيه يتحرك فى اتجاه النص، والنص يتحرك فى اتجاهه رغبة فى تحديد علاقته بالعالم، ففى قصيدة «يكتب الراوى: يموت) تبدو ملامح الراوى العليم وهو يتكلم عن الراوى الصريح/الشاعر نفسه أيضًا، الذى تتحقق صورته فى تركيب العنوان، وتتبدل أدوار كل منهما، فالراوى العليم يكشف ذاتًا تتسم بالانكسار والتشظى: (الشظايا جسدى)، والعقم:

(خريفى)، وتتفجر علاقة جدلية بين الجمعى: (أصحاب الوقت) والفردى: (وقتى) والإحساس بالضياع:

ليس وجه على هذا الزجاج
الشظايا جسدى
وخريفى نائم فى البحر نائم فى البحر
والبحر زواج؛
فلينم أصحاب هذا الوقت فى ساعاتهم
هذه الأجراس لا تأخذنى اليوم
إلى أى لقاء أو وداع...
هذه الأجراس لا تعلن وقتى
إن وقتى من شعاع[٤].

إن ثمة مسافة سردية تتخلق بين الراوى العليم/الشاعر الذى يرصد صراع الأشياء وتداخلها كما فى المقطع - وبين الراوى الصريح/ الشاعر أيضًا، الذى يقوم بفعل سردى يتسم بالديمومة والحضور، ليجعل القصيدة متجاوزة وتيرة الغنائية أو الاكتفاء بالرصد، بل إن الراوى الصريح يقدم عالمًا سرديًا من خلال أحداث جزئية يكون البطل فيها هو المكان، (الكورنيش - الموج - البحر)، ومن خلال رصده تتشظى علاقة التكوين النصى عبر المفردات السردية، فى الوقت الذى يتخلى فيه الراوى عن سمته فى إحداث الفعل السردى وهى الحكى/ القول، وتحل هيئة سردية أخرى وتذهب إلى الفعل الشعرى/الكتابة، فيتماهى الراوى الصريح والشاعر الضمنى فى مهمتهما الرؤياوية التى تعتمد فى تشكيلاتها

على السردية:

يكتب الراوى على الكورنيش
والموج الممزق
ذهب الموت إلى البحر
وظل البحر أزرق(٥).

يظل الراوى العليم والراوى الصريح فى حالة تناوب، مما يؤكد فاعلية السردية وخلق نص يعتمد على الكثافة ودفع الملل، ففعل الراوى هو المشكل لحركة اللغة المنتجة «إن ما ينتج عن حركة السارد فى النص الشعرى يصبح إيقاعًا لازمًا لحركة اللغة ذاتها، ويتحول على هذا الأساس جزء من إيقاع الشعر المفقود إلى إيقاع الموقف، وحركة السارد وسياق الفعل كأداة تعطى درامية للنص من خلال تضافر عناصر السرد بصفة كلية»(٦).

ومن الناحية الفنية فإن هذا الراوى يماثل - فى حضوره وغيابه - تقنية المونتاج فى العمل السينمائى، مما يفتح المجال لتركيب الصورة تركيبًا سرديًا وبناء يعتمد على أساس من علاقات التزامن بين عناصره المكونة له.

وعلى الرغم من أن المسافة التى يروى منها الراوى الصريح قريبة إلا أنه يظل خارج ما يروى أحيانًا يقدم مساحة سردية تخلق حدثًا فى كل مرة من حضوره، هذا الحدث الذى يتنامى عبر علاقات النص التى يشكلها الراوى العليم، إنها رؤية من الخارج والداخل فى آن، إنه منفصل عن الأحداث ومتصل بها، إنه يعتمد على وصف الحركة والأصوات:

يكتب الراوى على باب المدينة
من هنا سر الخريف
فى ثياب القتلة
وعلى كل رصيف
حفلة للسنبلة(٧).

ولكن محمود درويش يعرف أن الراوى الصريح لم يكن مفصولا عن دوره الخفى فى تجسيد رؤيته للعالم، بل إنه يتماهى معه، ويعلنان:

كل شىء قابل للاحتراق
فى احتمالات الكتابة
كل شىء فى يد الراوى أو الشاعر
شعر وعناق(٨).

إن تبنى فعل الكتابة يجعل الراوى الصريح راويًا مشاركًا فى لحظة ما، وهو ما يشير إليه عنوان القصيدة، الذى فتح مجال السرد حتى اختلط مع الشاعر فى التأويل والموقف:

ولذلك
يكتب الراوى على كل البيوت:
الحقيقى يموت
والحقيقى يموت(٩).

أما الراوى العليم على امتداد القصيدة فينتسب إلى الأشياء والأشياء تنسب إليه، يرصد العلاقات الجدلية بين ذاته والعالم فى نسق سردى متشظ يعتمد على جدلية المكان والزمان والوصف الحركى:

مدن تأتى وتمضى، هذه زنزانتى
بين حوار الضوء والظل
جدار وجدار..
إن وجهى واحد، والموت واحد
مدن تأتى.. وظل يتمدد
مدن تمضى... وظل يتبدد
هذه حريتى
بين حوار الظل والضوء
نهار وجدار
إن وجهى واحد.. والموت واحد[١٠].

ينحاز الراوى فى هذه الدفقة إلى الوصف الحركى الذى يخلق مناخًا سرديًا، فتبدأ الدفقة بالمواجهة بين المتحرك/مدن، والساكن: زنزانتى، وقد شكلت لغة الوصف حركية زمنية أسهمت فى وجود إيقاع سردى - من خلال استخدام بنية الفعل المضارع القائم على الثنائية المضادة: تأتى/تمضى.

يسيطر الراوى العليم على حركة الخطاب الشعرى ويتحول من كونه معلقًا على الأحداث أو واصفًا إياها إلى خلق سياق سردى يعتمد على التداخل بين الراوى الشاعر والراوى الناطق السارد فى

حدث ما يقول السارد الشاعر يرسم ملامحه كما فى قصيدة «الساعة الأخيرة» لسعدى يوسف حيث يقول:

فلسطينية كانت
تبدو المنائر غير ما ألف الهواء:
أهلةٌ فى الأرض أنشبت النهايات الدقيقة...
والسلالم... دربها الحلزون يحمل رجفة الأصوات
نحو القاع منكفئًا...[11].

وإذا كان الراوى قد طرح الانكسار الذى يشكل ملامح الواقع الفلسطينى من خلال أدوات تبدلت ملامحها وانكسرت مركزًا حركة السرد على معطيات مكانية يتصل بها الشاعر وينفصل عنها فى آن كى يقدم مشهدًا مكانيًا فإن الراوى المتحدث فى النص يفتح حركة سردية إضافية تنقل النص من أحادية سردية تمثلت فى صوت الشاعر إلى ثنائية سردية تجعل الحكى أكثر نموًا وحركة وكثافة وتوترًا:

وأىُّ مؤذن بالاختباء، يقول:
أرملة حمامة حمامة غارنا المنسى
أرمل هجسنا
والعشب فى الطرقات أرملُ...
أيها الساعون كالحيات، جاءت ساعة الصلوات
فاختبئوا...
وفى سجداتنا اختبئوا
وتحت نجوم من قادوكم اختبئوا[12].

يواصل سعدى يوسف الحركة السردية فى قصيدته من خلال ملامح الراوى العليم مستخدمًا السرد المشهدى والحكاية المكثفة التى تشكل رؤية للواقع الفلسطينى فى بناء يكسر أحادية البنية الشعرية فقد استخدم اللقطة/المشهد/القصة:

تل الزعتر

تحشرج طفلة فى المخبأ - الخيمة

وتأكل ثديها...

وتقاسم الأمة

تلفزيون

يتحدث عن تل الزعتر

ويغنى للفتيات الشبقات

وللغلمان بحانات النهر

مجند

لم يؤسر فى حرب طبقية

أو حرب أخرى

لكن جرت ناحيته(١٣).

يستشعر سعدى يوسف بأهمية الحرب البنائية على مستوى الخلق والتلقى معًا، يتحدث سردًا من خلال صوته القائم على الوصف ثم الاحتكاك بالسارد المتحدث ثم يفتح مجالا آخر للقص المشهدى ومن هنا ينقل شعرية الرؤية من زاوية محددة إلى زوايا

أكثر اتساعًا حتى يتحقق قدر كبير من التشكيل الجمالى والكثافة النصية القائمة على سياقات متوازية ومتداخلة.

وإذا كان الراوى بوصفه صوتًا سرديًا يتمثل فى أنا الخطاب فإن الطرف الآخر المروى له قد يسهم بنفس الدرجة فى تطوير المسار السردى خصوصًا وأنه يمثل موقعًا على مستوى السرد ذاته كما يرى برنس.

فى الوقت الذى يمثل فى المروى له القارئ أو المستقبل أو المتلقى، فهو مروى له حقيقى وضمنى فى آن.

يخلق الراوى العليم حالة من التلبس بينه وبين المسرود ولا يكتفى بالوصف من الخارج لأن الراوى الشعرى يراقب الأشياء ويحتك بها مخلفًا خطابًا سرديًا مثقلا بالإيحاء والدلالة، فالشاعر حميد سعيد يقدم عالمًا يتسم بالسردية من خلال انشغاله بالتفاصيل التى تكون عالمًا حكائيًا ينبنى عبر الوصف وحركة الموصوف كما فى قصيدته «تفاصيل فى صورة السيدة»: حيث تتضام الجزئيات والتفاصيل مكونة سردًا مشهديًا يكشف حالة الراوى وارتباطه بالمسرود وتحوله إلى وجود حى وفاعل:

هذه آخر العربات.. القطار توقف
والنسوة المثقلات بزينتهن الرديئة.. يجمعن أمتعة
السفر المتناثرة
السيدات البدينات يمضغن آخر ما فى الحقائب
يمضغن حتى الحقائب(١٤).

ويتحول الراوى السارد من موقفه الأحادى/صوته، إلى مرحلة سردية جدلية تحتك بصوت سردى آخر يتمثل فى صوت السيدة المسرود لها والسارد فى آن:

والسيدات البدينات

يملأن جوف المحطة.. هل تنزلين؟

وتضيع المحطات والنازلون يضيعون

هل تنزلين؟

تمر المحطات..

واحدة

اثنتان

ثلاث

وتهمس لى:

وطنى فى المحطة(س)[١٥].

يكشف الراوى عن رغبة فى التواصل والتوحد مع المسرود له/السيدة حيث يعانى كل منهما الفقد والاغتراب وضياع الهوية وسلب الوطن، فيعرى المسرود عنه عن طريق الحكى ورصد جزئيات الحدث، ويتماهى فى الوقت نفسه السارد والمسرود له ويتراءى النص السردى فى بنية تتسم بالحركة والتجاوز والامتداد الأفقى الذى تسيطر عليه أزمنة الحدث الآنية (أفعال المضارعة):

يواجهه المخبرون، يجيئون من كل منعطف فيه

يعتقلون قصائده والفراشات..

آماله والحرائق..

أطفاله الجائعين،

إننى أتوجه نحو المحطة (س)[١٦].

تتحول بنية الخطاب من تتابع حكائى عبر ضمير الغائب الذى يتماهى مع ضمير المتكلم/ضمير السارد/ الراوى الذى يوسع دائرة السرد حين يلتقط معطيات المسرود عنه عبر التعليق والاكتشاف حتى إن المروى له/القارئ يستطيع أن يدرك أن حركة النص تنتقل عبر الالتفات بين صوتين: صوت الراوى وصوت المسرود عنه وهما فى الحقيقة صوت واحد هو صوت الراوى، كما تتحقق مساحة سردية عبر الرمز (س) الذى يمثل فضاءً نصيًا وسرديًا معًا تخلقه الشخصية السردية والراوى.

ويؤكد الراوى العليم حضوره وهو يتبادل المواقع السردية مع شخصيته فى قصيدة «تشابه» للشاعرة خلود المعلا، وعلى الرغم من الإيجاز الشديد والتكيف الموحى فإن بنية الخطاب تتحرك فى إطار سردى عبر مجموعة من المكونات السردية الأخرى أهمها مجموعة الشخصيات المتشابهة مع المسرود عنه:

كنت أعرف أنهُ

قد صار

شيخًا

مثل جارتنا العجوز

كنت أعلم أن

ما قد فاته

لا

لن يعود[١٧].

ويتوحد الراوى مع كل شخوصه عبر أوجه التشابه القائمة بين الشخصية الرئيسية المعبر عنها بضمير الغائب والشخصيات المتشابهة معه، ثم يتطور الحكى حتى يبوح الراوى بالتماثل والتماهى والتوحد فى ظل تطور زمنى تحولت الشخصية الرئيسية من الهرم إلى الطفولة، وقد استمدت مساحات سردية تقوم على التتابع وتكشف عن عالم المرأة الهارب دائمًا من قبضة الزمن والحلم بالطفولة الدائمة ثم الشعور الحقيقى بالانكسار والحزن والهرم فجأة ليعلن الراوى أن كل ما تم عبر النص يذهب فى اتجاهه ليؤكد حضوره.

كنت أعرفه وليداً
نابضًا
بزهرة من نور فيضه
صار كهلا
كنت أعرف قبل أن يولد
أنه يومًا سيصبح مثلها
هى
داخل أحزانها شاخت
هو
مثلها
لكنه داخلى
يشبهنى
ويشبه جارتنا العجوز، إنه
قلبى[١٨].

وفى ديوان «حياة عادية» لمحمد صالح تسيطر البنية السردية على كل قصائد الديوان حيث يعتمد فى المقام الأول على التذكر/الماضى والحكى تبدو القصيدة القصية بعيدًا عن المجاز الصور، ولكن التتابع الزمنى والاستقصاء والبوح يشكل القصيدة فتبدو مسرحًا سرديًا عليها يتحرك الراوى داخل نفسه وخارجها عبر الزمن الماضى الذى يفتح الأفق السردى فى القصيدة، يقول محمد صالح فى قصيدة (حط اليمام):

اتذكر أننى على سطح دارنا
اضع فتات الخبز فى الماء
وأرعى جروى
عندما خطر لى
أن أعود إلى دار جدتى
نزلت السلم الطينى القصير
إلى الفناء الصغير
عبر السقوف
كان الباب موصداً كما تركناه
وكانت الدار مهجورة
وكانت الشمس إلى الغرب
وظل الباب

رصاصًا زائفًا
وفى مواجهتى
خمس جرار مثقوبة

معلقة على عقد الباب

بحبال

ومسامير

وأوتاد

وقد باض فيها اليمام(١٩).

وبالتأمل فى بنية القصيدة السابقة يتبين أن هناك تحولا فى حركة السارد خصوصًا فى علاقته باللغة التى يتحرك فى إطارها، وقد يتيح هذا النمط من البناء السردى - الذى يعتمد على المشهدية والقص التتابعى الذى يولى اهتمامًا بالتفاصيل الخاصة وليست الخارجية التى يعلق عنيها الراوى فى الأعمال السردية - نتيجة تحولات فى البنية الفكرية والثقافية والنفسية حيث يرى المبدع عالمه مشحونًا بالأدوات التى تصلح أن تشكل رؤيته فى السردية الممتدة التى تعتمد على التركيب التتابعى الإطنابى هى بوح تدفقى يتأبى على المجاز، فقصيدة **محمد صالح** لو أنها كُتِبت أفقيًا بعيدًا عن استخدام السطر الشعرى لكونت قصة كاملة التقنيات مع الاحتفاظ بحضور الذات للراوى/الشاعر.

الراوى المشارك:

يكون هذا النوع من الرواة شاهدًا على الأحداث ومشاركًا فى خلقها، ولأن الشاعر فى الوقت نفسه لا بد أن يكون مشاركًا وفعالا فى صنع أحداثه، ويستخدم فى هذا النوع ضمير المتكلم أو ضمير الغائب، ولكن «مع الاحتفاظ دائمًا بمظهر (الرؤية مع)، فإذا ابتدئ بضمير المتكلم وتم الانتقال بعد ذلك إلى ضمير الغائب، فإن مجرى السرد يحتفظ مع ذلك بالانطباع الأول الذى يقضى بأن الشخصية

ليست جاهلة بما يعرفه الراوى والراوى جاهل بما تعرفه الشخصية»[٢٠].

والراوى المشارك يتدخل فى سياق السرد عندما يكون «ممثلا فى الحكى، أى مشاركًا فى الأحداث إما كشاهد أو كبطل يمكن أن يتدخل فى صيرورة الأحداث ببعض التعاليق أو التأملات، تكون ظاهرة وملموسة إذا ما كان الراوى شاهدًا لأنها تؤدى إلى انقطاع فى مسار السرد، وتكون مضمرة ومتداخلة مع السرد بحيث يصعب تمييزها إذا كان الراوى بطلا»[٢١].

الراوى المشارك فى الشعر لا يقف عند حدود التعليق على الأحداث أو الوقوف خارج ما يسرد بل هو عنصر أساسى فى بنية النص، يكون السارد والمسرود عنه فى آن يخلق مساحاته السردية عبر حركته الفاعلة فى انبناء الحدث الذى يتشكل عبر توجهاته المباشرة التى يمتلكها فى يديه بوصفه خالقًا لكل مكونات السرد أو توجهاته غير المباشرة التى تتكون عبر حركة أصوات سردية أخرى يتعانق معها كالشخصيات والأمكنة والأزمنة وغيرها، فالشاعر عدنان الصائغ يكشف عن ملامح الراوى المشارك الذى يتحرك فى مساحة سردية تتكون بين صوت السارد والمسرود عنه فيقول فى قصيدة «سلامًا يا جسر الكوفة»:

هل تذكرنى..!
كنت صبيًا
أجلس تحت ظلال التوت
منتظرًا.. خطوتها الخجلى
فى وجل عذب

أكتب فوق سياج حديقتهم..
.. بعضاً من أبياتى
علَّ معذبتى.. تقرؤها
.. حين تمر..!
فترق لحالى(٢٢).

ينشأ السرد مع الاستفهام الذى يضبط إيقاع الفقرة ويفتح مجالا لحضور السارد المشارك الذى يعلن انحيازه للبوح/السرد ويحيل المسرود له القارئ الفعلى إلى زمن الحكى (كنت)، وهذا الإجراء البنائى يفتح أمام الراوى الشاعر طريقًا واسعًا للتذكر فيكشف صورة الذات أمام العالم، يصطاد زمن الحب ليقاوم به زمن القتل والموت ومن خلال جدلية الزمنين تتشكل البنية النصية التى تصبح مسرحًا لحضوره.

وفى قصيدة «خيول على قطيفة الماشطة» **لمحمود قرنى** يتجلى الراوى المشارك فاتحًا مجالا للسردية عبر الفعل (كنت) الذى يحيل المسرود له/القارئ إلى عالم يتسم بالحيوية والحركة يمارس فيه الراوى كل إمكانات الفعل والتأثير:

كنت أدخل هذى المدائن وحدى
أسمى شوارعها، وأرتب أوراقها،
وأطعمها بالدم الملكى، وأزجر حامى
الخزانة، لكنها خطوة أخذتنى(٢٣).

ويتحول الراوى من سرد الذات إلى مسار سردى آخر يتحقق عبر الوصف المتعلق بالمسرود عنه مركزًا على معطياته الجسدية وهيئته وفعله:

تلبس بنطال زوج قعيد
وتخرج للشغل، تزدرد السوق،
لكنها فى المساء تحط على ربوة
الحلم.. تنشج.. تنشج، ثم
ترطب صدر بنيها، تلوك المواويل(٢٤).

يحقق التداخل فى المسار السردى نوعًا من الجدل النصى الناتج عن جدل الذات مع النص من جهة ومع العالم من جهة أخرى كما يكسر فى الوقت نفسه أحادية البنية التى لا تحتوى رؤية معقدة لهذا الواقع المعقد، فى الوقت الذى يتخلى فيه الراوى عن مهمته فى الحكى فقط إلى الفعل القائم على سردية الحركة والتلاحق مع استمرار مشهدية الرؤية:

ودسست لها قطع الحلوى، ثم أقسمت
أن أتشرَّب من أصغريها... عصافيرها،
وتعانقت، داخلتها، واستزادت
فزدت(٢٥).

ويفتح الراوى المشارك أفقًا سرديًا من خلال صفات صوتية سردية تسير إلى الراوى الذى يتحول من ذاته إلى المسرود عنه ذاته المتشظية فى إطار المتكلم فهو الحاكى الذى يكشف أحواله كما فى قصيدة «جسد الغائب» لشريف رزق:

ورأيت نهراً نازلا من نقطة النون المضيئة فى المدى،
ورأيت وجهك دائراً فى غيبتى، صمت: امنحينى برهة،
لاجئ من طرق الفناء، أصير جسمى وامنحينى برهة
لاجئ من شجر الخفاء، أنا المحطات البعيدة فى دماء
أبى الموزع فى متاهات الهواء، تجولى فيها(٢٦).

وتلعب الأداة السردية فى البنية التقليدية دورًا كبيرًا فى انتشار مساحات سردية فى النص الشعرى تتمثل هذه البنية فى الفعل (كان) الذى يشير إلى الموروث عن أدوات السرد الشعبى التى كانت ترد عبر «كان ما كان» ثم استطاع الراوى/الشاعر أن يكون لها حكايته الخاصة التى تتعامل مع معطياته الجديدة كما فى قصيدة (شراب اللوز) لمحمد صالح، حيث يرسم لوحة سردية تعتمد على الحكى/القص الأفقى:

عندما مرضت جدتى
حملناها إلى دارنا
كانت وحيدة
وكنا يتامى
مددناها فى قاعة الفرن
أسفل خزانة الكتب فى الحائط
وغطيناها بحِرام أبى
ثم جاء الكبار
ووصفوا لها شراب اللوز(٢٧).

أما صورة الراوى المشارك فى خطاب محمود درويش فتشكل مساحات نصية كبرى وأحيانًا تصل إلى ديوان بأكمله مثل: «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق» حيث الراوى شاهد على الأحداث ومشارك فى خلقها:

وأريد ان اتقمص الأشجار:
قد كذب المساء عليه وأشهد أننى غطيته بالصمت
قرب البحر
أشهد أننى ودعته بين الندى والانتحار(٢٨).

يفتح الشاعر مجالا للسردية من خلال استخدام تقنية المونتاج التى تشير إلى أن هناك حدثًا ما يسبق لحظة اعتراف الراوى بممارسة الفعل المثبت، أى قبل واو العطف تقرر وقوع حدث مر به الراوى فيقف بين حدثين فى آن، المحذوف أو المتخيل والمثبت فى قوله (أريد أن أتقمص) ومن خلال التغير بين الضمائر، حيث يتم الانتقال من التكلم: أريد أن أتقمص - أشهد، إلى الغياب: غطيته، ودعته.

كما أن الضمير المتصل بين الراوى والشخصية المصاحبة يؤكد حلول كل منهما فى الآخر والامتزاج به، بل إن المساحة تضيق، ويصبح المتكلم هو الغائب: التضافر بين الراوى والشخصية بفعل المزج بين السردى والشعرى، ويلح الشاعر على إعلان هذه الامتزاجية والتوحدية أكثر من مرة:

- أنا المتكلم الغائب[٢٩].

- أنا ضد العلاقة، والبداية والنهاية، ضد أسمائى

- أنا المتكلم الغائب[٣٠].

- أنا الحاضر

- أنا الآتى[٣١].

وقد أتى الراوى العليم فى قصائد الشعراء مكتفيًا بملامحه السردية القائمة على التعليق مع ما يجرى مما يفسح مجالا أوسع للسرد، ويقوم الشاعر برصد ملامح الراوى من الخارج والداخل معًا حيث يعلن لفظ «الراوى» فى الوقت الذى يحمل اللفظ إليه كما فى قصيدة «الموت.. فى الأقواس المفتوحة» لمحمد أحمد العزب:

قال الراوى:

فى قريتنا..

(أعنى فى كل قرانا)..

حين يدفق فى الأغباش فحيح الموت

وتهاجر فى الأصوات الآه!

تتداعى القرية

يمثل اللون الليلى شوارعها

وترابط فى الشرفات رؤاه!

يتداعى الكل..

ويحترفون التنويع الأمى..

على لحن مكرور:

(الله.. الله)![٣٢].

تتشكل قصيدة العزب عبر محاور عدة تتكئ على سياق (قال الراوى) محيلا بهذه التقنية إلى طريقة القدماء فى الحكى مما يجعل القصيدة كلها تنبنى على مستوى سردى يتداخل من الحكى والوصف والحدث، ويمد محمد العزب فى الصيغ السردية التراثية المحمولة على الراوى أداة مثلى للبوح والرغبة فى التعرية ومواجهة الواقع فيتحول من الماضى إلى الحاضر وتجسيد ملامحه المتهدمة:

ويقول الراوى
يحكى...
إن النسغ استيقظ
فى أصل الصفصاف..
وهما بالإثمار والحلم
فقام السيف الواعظ
(فى الما بين)..
وخط/الحد/الجبر
وحدًا.. آخر.. مشروخًا!!![٢٣].

ويستدعى محمد أبو دومة صياغًا سردية تراثية فى حواشيه الشعرية (تفجر) التى تتشكل بنائيًا عبر أصوات سردية ثلاثة: الراوى وشخصيات: الأعرابى الأدرم والسلطان، مما يفتح مجال السردية المتحركة التى تمنح النص حركية من خلال التعدد الصوتى القائم على الحوار والحكى من جانب الراوى أحيانًا:

يروى عن أعرابى أدرم، عاش سنيناً يتطبب بحكايات الصبر ومخلوط الحكمة - ممتحناً مجبوراً - حتى نخر السوس خلاياه، وكدره الصبر وخذلته نواميس الحكمة.... راسل مولاه المتربع فوق كفوف الريح فأكرمه مولاه ببعض كليمات يمدح فيها فذلكة رسالته العصماء.. وكفٌ.. فشق الحزن سويداء فؤاد الأعرابى المنكوب(٣٤).

يزخر المقطع عند محمد أبو دومة بالسرد المفعم بالحكى والقص المتتابع الذى يشبه طريقة السراد القدماء مما يجعل القارئ يواجه زمنين من خلال البنية النصية: زمن الماضى القابع فى أنساق لغوية سردية محفوظة والحاضر الذى يتجلى خلف الشاعر المعاصر الذى يرغب فى تعرية العالم وفق منظور تراثى معاصر فى آن.

الهوامش :

١ - انظر: د. عبدالرحيم الكردى: الراوى والنص القصصى، القاهرة: دار النشر للجامعات ١٩٩٦، ط٢، ص١٧.

٢ - ميخائيل باختين: الخطاب الروائى، ص ٥٨.

٣ - د. محمد عبدالمطلب: بلاغة السرد، ص ٧٣، ٧٤.

٤ - محمود درويش، ديوان محمود درويش، بيروت: دار العودة ١٩٩٤، ط١، م٢، ص٢٩٣.

٥ - السابق ص ٢٩٣، ٢٩٤.

٦ - محمد زيدان: بناءات الحداثة، ص ٦٥.

٧ - محمود درويش، م١، ص ٥٥٥.

٨ - السابق ص ٢٩٧.

٩ - السابق ص ٢٩٨.

١٠ - السابق ص ٢٩٤.

١١ - سعدى يوسف: الأعمال الكاملة، بيروت: دار الفارابى ١٩٧٩، ص ٤٣.

١٢ - السابق ص ٤٣.

١٣ - السابق ص ٤٥.

١٤ - ديوان حميد سعيد، الجزء الأول، بغداد، شركة مطبعة الأديب البغدادية ١٩٨٤، ص ٣٥٨.

١٥ - السابق ص ٣٥٩.

١٦ - السابق ص ٣٥٩، ٣٦٠.

١٧ - خلود المعلا: هنا ضيعت الزمن، القاهرة: عربية للطباعة والنشر ١٩٩٧، ص٩.

١٨ - السابق ص ١٤.

١٩ - محمد صالح: حياة عادية، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، أصوات أدبية ٣٠٥، ٢٠٠٠، ص ١٦، ١٧.

٢٠ - د. حميد لحمدانى: بنية النص السردى، بيروت: المركز الثقافى العربى للطباعة والنشر والتوزيع ١٩٩٣، ط٢، ص ٤٨.

٢١ - السابق ص ٤٩.

٢٢ - عدنان الصائغ: انتظرينى تحت نصب الحرية، بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام ١٩٨٤، ص ٣٤.

٢٣ - محمود قرنى: خيول على قطيفة البيت، القاهرة: دار الأحمدى للنشر ١٩٩٩، ص ٤١.

٢٤ - السابق ص ٤٢.

٢٥ - السابق ص ٤٣.

٢٦ - شريف رزق: الجثة الأولى، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، فرع ثقافة المنوفية ٢٠٠١، ص ٥٣.

٢٧ - محمد صالح: حياة عادية، ص ١٣.

٢٨ - ديوان محمود درويش، م١، ص ٥٥٥.

٢٩ - السابق ص ٥٥٧.

٣٠ - السابق ص ٥٦٧.

٣١ - السابق ص ٥٦٩.

٣٢ - محمد أحمد العزب، إبداع، يونية ١٩٨٧، ص ٣٤.

٣٣ - محمد أحمد العزب: الأعمال الكاملة، (١٩٥٨ - ١٩٩٤)، القاهرة: ١٩٩٥، ط١، ص ٢٢٠.

٣٤ - محمد أبو دومة: إبداع، مارس ١٩٨٩ ص ٣٨.



الراوى والمساحة السردية

السرد الجزئى

الراوى والمساحة السردية

- السرد الجزئى

يمكن القول: إن الراوى فى الشعر هو الذى يحقق انبنائية النص من خلال أشكال حضوره فيمكن قصيدة بوصفه ساردًا يكشف للمروى عليه/ القارئ الفعلى والضمنى حالاته وقدرته على الفعل والتجاوز أو انكساره وانهزامه ورؤيته للعالم وفق أيديولوجية ما فيحقق تنظيمًا داخليًا خاصًا به كما يرى جنيت(1).

ففى قصيدة (حالة) لسعدى يوسف يقوم السارد/الحاكى نصًا سرديًا عبر تقاطع أصوات سردية أخرى مثل صوت الشخصية المسرود عنه وانتماء كل معطياتها لحالته التى يحكى عنها الراوى الممتزج بها والمنفصل عنها ليراقب عن بُعد حركة الشخصية التى تتماهى معه فى الوقت ذاته فربما يكون الراوى والشخصية وجهين لعملة واحدة يقابل كل منهما الآخر برؤيته التى تصنع فى نهاية الحكاية تنظيمًا يحكم تنامى النص، يقول سعدى يوسف:

شيخ فى العشرين
يسقط دومًا فى ساعات الصبح الأولى
يمشط شعرًا مبلولا
ويدير المذياع وينصت للباكين
يختار قميصًا ورديًا
وحذاء ذا كعبٍ عالٍ وكتابًا أبيض

يقرأ شيئاً منه، وإذ ينهض
يصنع ما يقرأ كرسيًا[٢].

ويتحول الراوى من حالة السيطرة على شخصيته وحركتها إلى أصوات تصنع مسارًا سرديًا آخر فى النص من خلال شخصيات ثانوية لثلاثة أطفال يرتبطون بالشخصية المسرود عنه يقدم الراوى أوصافهم:

فى غرفته. حيث العمل المأجور
ثلاثة أطفال بدناء:
أولهم: لا يقرأ حتى نفسه
ثانيهم: ضيَّع فى مزبلةٍ رأسه
ثالثهم: يحلم بالفقراء[٣].

ويختتم الراوى قصيدة (حالة) بالرجوع إلى حالة الشخصية التى تشكل أفقه السردى وتؤكد قدرته على السرد عبر الحدث المتنامى مقدمًا قصة يلعب الوصف فيها دورًا بارزًا متكئًا على التخيل حينًا وعلى معطيات الواقع حينًا آخر، يجعل القارئ واقعًا بين الراوى الحقيقى والراوى الضمنى، غير أن الراوى الحقيقى لا يرصد حركة المسرود عنه فقط؛ بل يتلبسها ليقارب بين وعيه بالواقع ووعيه شخصيته التى ترى العالم وفق حالة خاصة:

كل مساء، يغلق شيخ فى العشرين
شقته وينام وحيدا

أمس.. استيقظ فى منتصف الليل
تناول موساه
وحزَّ بيسراه وريدا
وأدار المذياع
وانصت للآتين(٤).

يشغل السرد مقطعًا من مقاطع القصيدة، يركز فيه الشاعر على تقنية سردية بعينها أو أكثر خروجًا على شعرية النص المجازية، وأحيانًا يتبادل السردى والشعرى المواقع، فيأتى مقطع سردى ثم مقطع شعرى وهكذا التناوب حتى تنتهى القصيدة، ومن أمثلة هذا التوجه قصيدة: «مديح الظل العالى» التى يهيمن السرد على أغلب مقاطعها، فالشعرى يفرض لغته وتشكيله كما فى المقطع الثالث:

يجب الخروج من اليقين
يجب الذى يجب
يجب انهيار الأنظمة
يجب انتظار المحكمة
.. وأنا أحبك سوف أحتاج الحقيقة عندما أحتاج تصليح
الخرائط والخطط
أحتاج ما يجب
يجب الذى يجب
ادعو لأندلس
أن حوصرت حلب(٥).

الإيقاعية عنصر من عناصر بنية المقطع فى الوقت الذى تبدو الغنائية هى الروية والإيجاز الشديد الذى يتلاءم مع روح الشعرية، ثم يظهر السرد بوصفه تقنية تكسر امتداد الغنائية، وتستوعب العالم المتشظى، الذى يقيم علاقات متشابكة خصوصًا المكان والزمان، فيعلن السرد عن نفسه من خلال علاقة مكانية متكررة: بيروت، وعلاقة زمانية متغيرة: فجرًا، ظهرًا، ليلا[٦].

وفى إطار هذه البنية تضيق مساحة الشعرى وتتسع مساحة السردى فمنها هذا المقطع الذى يمثل السرد الجزئى، الذى يطرح جدلية بين المكان/بيروت والزمان/فجرًا:

بيروت/فجراً:
يطلق البحر الرصاص على النوافذ، يفتح العصفور أغنية مبكرة، يطير جارنا رف الحمام إلى الدخان، يموت من لا يستطيع الركض فى الطرقات: قلبى قطعة من برتقال يابس، أهدى إلى جارى الجريدة، كى يفتش عن أقاربه أعزيه غداً، أمشى لأبحث عن كنوز الماء فى قبو البناية أشتهى جسداً يضىء البار والغابات يا «جيم» اقتلينى واقتلينى واقتلينى!
يدخل الطيران أفكارى ويقصفها[٧].

المقطع يطرح جدلية بين المكان/ بيروت والزمان/فجرًا، ومن خلال هذه الجدلية يفتح الراوى لنفسه الحركة السردية، فيحكى ليرصد حركية مماثلة يخلقها التنوع الضميرى من جهة، والوصف من جهة ثانية، والأحداث الجزئية المتنامية التى تتشكل عبر أفعال

المضارع من جهة ثالثة؛ لذا كان ظهور السرد حتميًا فما من سرد إلا ويتضمن فى الواقع، بنسب متفاوتة جدًا مع أنه متنوع وشديد التركيب، فهو من جهة أولى يتضمن عرضًا لأفعال وأحداث هى التى تشكل السرد بمعناه الخالص، ويتضمن من جهة ثانية عرضًا لأشياء ولشخوص هى نتاج ما ندعوه اليوم وصفًا(٨).

السرد الكلى:

أحيانًا يشغل الراوى مساحة نصية أكبر من قصيدة ليواصل الحديث/ الحكى عن حالاته المتقلبة والمتشابكة، المتوازية والمتقاطعة ليقدم فعلا شعريًا لا يتحقق إلا عبر السرد، فتتشكل حركة الراوى فيما يصل إلى ديوان بأكمله كما فعل الشاعر السماح عبدالله فى ديوانه (أحوال الحاكى) يقرر الشاعر/ الراوى فى احتواءته أنه مشغول بأحواله التى ينشغل هو بها ولا يأبه بها الآخرون على الرغم من القرب: «يقينًا أنتم الآن لا تحلفون بأحوال هذا الحاكى المرتبكة».

يقدم السماح عبدالله فى هذا الديوان أحوالا شائكة تتجسد فى رصده لعالمه وعلاقته بالآخر من خلال التذكر حينًا، عبر أفعال الماضى (كان) التى تعلن البنية السردية فى جل القصائد وحينًا تتسع مساحة السرد وتتحول من التذكر والحكى عن الماضى إلى السرد الحركى الذى يشكل مسرح الواقع الحالى فيبدو الراوى فى حالة مواجهة مع الآخر عبر حوار - مع نفسه فى الوقت الذى تتضافر أصوات سردية أخرى تجعل من حديث الراوى خطابًا سرديًا متنوعًا وعميقًا.

يفتتح السماح/الراوى/الحاكى ديوانه بقصيدة «فالتقطتها بقلبٍ

وجيف» التى تشكل قصة أو ما يمكن تسميته بالقصيدة - القصة التى تختلف بدورها عن القصة - القصيدة كما يرى إدوار الخراط حين يفرق بين النزوعين فيقول: «مما يعول - عندى - طريقة الكتابة» أو «طبع العمل الفنى، أى طريقة تقديمه جسمانيًا للقارئ، هل هو جريان فى فقرات تطول أو تقصر - كما جرى العُرف فى تقديم القصة للقارئ فى طريقة صفها طباعيًا، وقبل ذلك طريقة خطها كتابيًا؟ أم هو يقدم للقارئ على طريقة الشعر: سفورًا تطول أو تقصر، فيها إذن بالضرورة اقتراح، بل إملاء وفرض للوقفات والفواصل، أى إن فيها توزيعًا موسيقيًا أو بالاستعارة من فن آخر فيها «تشكيل المساحات». التلقى، أو تركيب العناصر التكوين الفنى على نحو خاص مغاير لجريان العمل فى القصة»[٩].

موسيقى البنية النصية تقودنا إلى شعرية الرؤية أو الرؤية الشعرية فى ديوان السماح فى الوقت الذى تسهم فيه البنية الموسيقية بفعل سردى يعتمد على التتابع والتلاحق عبر إيقاع هادئ يتماثل مع حركة الحكى التى يخلقها الراوى فى العمل الشعرى:

لأين ترى ذهبت
، طفلة المدرسة؟
سعاد التى منذ عشرين عامًا كتبت لها حل
، أسئلة الامتحانات
، فى غفلة من عيون المدرس
، فالتقطتها بقلب وجيف
، وكف مخوفة
وكتبت لها كلمات عن الحب والشوق فى ظهر

، كراسة الدين

، كان المدرس يحكى لنا قصة القرشيين حين أتوا

، للنبى

، لكى يقتلوه

، فلم يجدوه

وكان الذى فى السرير ابن عم الرسول

، على

فطبقت الكلمات العشيقة بين أصابعها فى

، حنو

، وفى قلق

وأدارت إلىَّ العيون الصغيرة

، وابتسمت

ثم أنهى المدرس قصته بكلام عن الغار

، والعنكبوت

إلى أن أتتنا مدرسة

الهندسة؟[١٠].

هذه البنية التى تعتمد على التشكيلات الموسيقية وتوزيعها والبنية التركيبية من حيث الجمل والسطور هى التى تضمن انحياز النص إلى الشعرية بعيدًا عن التشكيل الجسمى (الكونكريتى) على حد تعبير الخراط الذى يعد أساس تشكيل القصة. فى الوقت الذى يمارس فيه الراوى/الحاكى/ الشاعر حضورًا متنوعًا فى ظل حالة من حالاته المتنوعة داخل الديوان فى الوقت الذى تتراءى فيه أصوات سردية أخرى تنحاز إلى الحكى كما فى شخصية المسرود

عنه والسارد فى آن (المدرس): (كان المدرس يحكى لنا)، ثم (أنهى المدرس قصته).

هذا النمط من البناء السردى يكرس فى النص عالمًا متوترًا ويخلق أفقًا أكثر اتساعًا من الأفق النصى، فالحركة السردية ليست أحادية قائمة على فعل محدد يتم الحكى وحركة الحكى عبره وإنما تتداخل مستويات عدة وأفعال عدة ويتم الحوار بين معطيات النص من جهة ومعطيات الواقع من جهة أخرى.

تبنى كل قصيدة فى الديوان «حالة» تستدعى عالمها وبنيتها السردية والشعرية التى تتضام مع غيرها فى تشكيل رؤية للعالم وأداة مواجهته التى تتم عن طريق الحكى.

وفى هذا النمط يشكل السرد بنية القصيدة كلها، سواء أكان ذلك من خلال تقنية سردية بعينها أم تضافر تقنيات عدة، أكثر هذه القصائد تمثيلا لهذا النمط هى القصائد التى تتناول شخصية الواقعية المعاصرة، حيث اعتمادها على ضمير الـ (هو) المشكل الرئيسى للبنية السردية، والأحداث التى تخلقها الشخصية داخل النص، بالإضافة إلى علاقات زمانية ومكانية، اتخاذ الوصف وسيلة لإظهار أبعاد الشخصية، وتعد قصيدة (الحوار الأخير فى باريس) المهداة إلى (عز الدين قلق).. نموذجًا واضحًا للقصيدة السردية، حيث تعتمد فى بنيتها على عناصر سردية عدة، فيستخدم محمود درويش المونتاج فى بداية القصيدة كبنية سردية:

.. على باب غرفته.

كأنه أراد أن يدخلنا إلى الحدث مباشرة مع اختزال ما مضى لإشارة سابقة (...)، فقبل أن يعلن الملفوظ عن نفسه (على باب

غرفته)، تتراءى مجموعة من الأحداث التى لم يذكرها النص، ولكن الاستهلال يطرح احتمالين متضادين:

١ - الوداع سبق اللقاء، وها هو الوداع.

٢ - اللقاء: الشاعر يدق باب المخاطب ويفاجئه بهذا القول.

كما أن التغير الضميرى يشير إلى المنزع السردى حيث تبدأ القصيدة بضمير الغائب (غرفته) ويتحول إلى ضمير المخاطب مباشرة! (هل تحب النبيذ الفرنسى). ثم تأتى رواية الحوار، كما يتأكد السرد بالفعل السردى (كان).. الذى يميل إلى الحكى المتكرر بين مقاطع القصيدة محافظًا على روح السردية، ويقوم الوصف بدوره السردى على امتداد القصيدة مركزًا على كشف أبعاد الشخصية متخذًا من المجاز وسيلته، حتى يكشف أبعاد الشخصية غير العادية، اللغة العليا التى تقوم بعامل التعرية:

وكان صديقى يطير
ويلعب مثل الفراشة حول دم
ظنه زهرة؛
كان مستسلمًا
للعيون التى حفظت ظله،
كان يرى ما لا تراه العيون التى حفظت ظله[١١].

تظهر بساطة الوصف وحركيته من خلال علاقاته، وحركية النص التى تنبنى عبر أفعال المضارع وتتجه إلى الرؤيا/المستقبل: (يطير - يلعب - يرى). كما تنتشر فى بنية النص مفردات سردية إن صح التعبير وهى المفردات التى لم يعهدها النص الشعرى من

قبل، كما أنها تشير إلى اليومى والعادى/النثرى الذى لا يحمل رائحة المجاز كما فى قوله:

من بعيد يرى مدن البرتقال السياحى
والكاهن العسكرى

ولكنه يجمع الملصقات ويكتب فوق بقايا السجائر آراءه فى الغزاة الذين شاهدوا مدنًا هدموها بأسمائهم واستراحوا على العشب، قال: لماذا تكون الثقافة؟ ظل الجنود على ساحل الأبيض المتوسط.

قلت: وخادمة للبلاط وللفئة الزائدة
... قد اعترفوا أنهم قتلونى
ولكنهم عانقونى طويلا
ودسوا مكان الرصاصة عشرين ألف فرنك مكافأة للخطاب الذى سوف
أقنع فيه اليسار الفرنسى أن السجون على ضفة النهر مستشفيات
وأن دمى مائدة[١٢].

هل عرف النص الشعرى من قبل مفردات نثرية مثل: البرتقال السياحى، الكاهن العسكرى، الملصقات، بقايا السجائر، الثقافة، ساحل الأبيض المتوسط، خادمة للبلاط، الرصاصة، عشرين ألف فرنك مكافأة، اليسار الفرنسى، السجون مستشفيات؟ هذه

البساطة المفردية وعاديتها تحيل إلى أبعد من كونها مفردات مسطحة «فعلى الرغم» مما يبدو من بساطة النثر واقترابه من الكلام العادى فإنه من الناحية الجمالية يعتبر أكثر تعقيدًا من الشعر، وما بساطته البادية إلا بساطة ظاهرية(١٣).

وهذا التشظى اللغوى عبر المفردات اليومية المألوفة يشيع سردية فى النص ويحقق وجودًا شعريًا، لأن الشعر هو القدرة على استخراج الشعرى مما لا شعر فيه على حد رواية يورى لوتمان(١٤).

الهوامش :

١ - جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص ٦٤.
٢ - سعدى يوسف: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٠٠.
٣ - السابق ص ١٠٠.
٤ - السابق.
٥ - ديوان محمود درويش، ص ٣٤، ٣٥.
٦ - راجع: القصيدة من ص ٣٥ حتى نهايتها.
٧ - ديوان محمود درويش م١، ص ٣٥.
٨ - جيرار جنيت: حدود السرد، ترجمة بن عيسى بوحمالة، ضمن مجموعة أبحاث بعنوان: طرائق تحليل السرد الأدبى، الرياض، ١٩٩٢، ص ٧٥.
٩ - إدوار الخراط: الكتابة عبر النوعية، ص ١٥.
١٠ - السماح عبد الله: أحوال الحاكى، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٢، ص ٩٠٧.
١١ - ديوان محمود درويش م٢، ص ١٢٣.
١٢ - السابق ص ١٢٣.
١٣ - يورى لوتمان: تحليل النص الشعرى، بنية القصيدة، ترجمة د. محمد فتوح، القاهرة: دار المعارف، ١٩٩٥، ص ٤٥.
١٤ - انظر السابق ص ٤٢ - ٥٠.



الشخصية

الشخصية

الشـخـصـيـة فـى الدراسـات السـردية هـى «هذا العـالم المعـقـد الشديد التركيب المتباين التنوع.. تتعدد الشخصية الروائية بتعدد الأهواء والمذاهب والأيديولوجـيـات والثـقـافـات والحـضـارات والهواجس والطبائع البشرية التى ليس لها لتنوعها ولا لاختلافها من حدود[1].

ومـفـهـوم الشـخـصـيـة فى الأعـمـال الروائيـة يخـتلف بـاخـتـلاف المبدع/الروائى الذى يتناولها، ويتحدث عنها، وقد تطورت النظرة إلى الشخصية عبر المراحل الروائية المختلفة، فمثلا الشخصية عند الواقعية التقليدية هى شخصية حقيقية: شخص من لحم ودم؛ «لأنها شخصية تنطلق من إيمانها العميق بضرورة محاكاة الواقع الإنسانى المحيط، بكل ما فيه من محاكاة تقوم على المطابقة التامة، بين زمنى ثنائية: السرد/الحكاية[2].

وفى الاتجـاهات النقـدية الحـديثـة يرى النقـاد أن الشـخـصـيـة ليست واقعية، بل إنها من خلق الروائى ترتبط بخياله الفنى وقدرته الإبداعية، وتكتسب سماتها من خلال وعيه ومخزونه الثقافى، فهى تشكيل جوهرى «كائنات من ورق» على حد تعبير رولان بارت[3].

أما حضور الشخصية فى الشعر فهو اختيار إبداعى نظرًا لقيام الضمير (غير المتعين) بدورها بينما لا يقوم السرد النثرى إلا بتعين الشخصية نفسها، ومن ثم فتعين الشخصية فى القصيدة يتحمل بوظائف أعلى بكثير عنها فى السرد، كما أن وصف الشخصية فى

السرد يوهم بواقعيتها، بينما وصف الشخصية فى الشعر يرفعها على كونها شخصية واقعية، ومن هنا لا بد من المجاز فى وصفها، خصوصًا أن واقعيتها تفرض اللجوء إلى المجازية، بينما فى السرد الشخصية متخيلة، كما أن الشخصية فى السرد تتحقق من خلال علاقاتها مع شخصيات أخرى بينما فى الشعر غير مشروطة بوجود شخصيات أخرى، فهى لا تحقق وظائف، وإنما تحقق رؤية للعالم، لذا «كل شخصية هى بالتناوب مرسلة للسرد»(٤).

إذا كان صوت الراوى فى الخطاب الشعرى هو صوت الشاعر نفسه مهما اختلفت صور حضوره وآلية تجليه فإنه «ليس هو الشخصية الوحيدة التى تكشف عن ذاتها فى بنية النص السردى، بعض النصوص الشعرية قد تكتشف عن شخصيات أخرى لها أدوار داخل بنيــة النص»(٥)، ومفهوم الشخصية يوضحه «غريماس» فى أطروحته عن مفهوم الشخصية الحكائية فيميز بين مستويين:

- الأول: تتخذ فيه الشخصية مفهومًا عامًا شاملا يهتم بالأدوار التى تقوم بها هذه الشخصيات ولا يهتم بالذوات المنجزة لها.

أما المستوى الثانى: فتتخذ فيه الشخصية كل ذات فاعلة تقوم بدورها فى الحكى، وتشترك مع غيرها فى عمل أدوار(٦).

وفى الخطاب الشعرى تتجلى الشخصية إما عن طريق «الضمير» الذى يحيل إليها فحين تظهر الضمائر تظهر الشخصية، وإما عن طريق «الدور» الذى تؤديه، ويصبح كل منهما دالا على الآخر، وإما عن طريق العلم.

وإذا كانت الشخصية فى العمل السردى «تسخر لإنجاز الحدث الذى وكل الكاتب إليها إنجازه، وهى تخضع فى ذلك لصرامة الكاتب وتقنيات إجراءاته وتصوراته وأيديولوجيته: أى فلسفته فى

الحياة»[٧].

فإن الشخصية فى الخطاب الشعرى لم تكن ورقية يهيمن عليها السارد/الروائى لتقوم بمهام محددة لها من قبله لكنها تحمل مخزونًا دلاليًا فى الوعى الجمعى، إذا ارتبطت لديه بزمان ما ومكان ما ومعطيات ما، خصوصًا الشخصيات التراثية التى ارتبطت ارتباطًا حميمًا بواقعها وأصبحت تستدعى حدثًا واضحًا فى ذاكرة الوعى الجمعى.

وهناك ثلاثة أنواع للشخصية يتعامل معها الشعراء فى الخطاب الشعرى وهى:

- شخصيات واقعية حقيقية.
- شخصيات خيالية مصنوعة.
- شخصيات تراثية.

ثانيًا الشخصية الواقعية المعاصرة:

إذا كان السارد الروائى يلجأ فى تشكيل شخوصه إلى الوصف الخارجى محاولا تجسيد شخصية تتهيأ للقيام بالدور المنوط بها، فهى تختلف من سارد إلى آخر حسب وعيه وثقافته ومعرفته بمرجعية هذه الشخصية، لذا يركز على إبرازها من خلال أبعاد ثلاثة هى:

البعد الجسمانى، والبعد الاجتماعى، والبعد النفسى، أى النظر من الخارج، فإن السارد الشاعر يقدم شخصية واقعية من لحم ودم، يستنطقها ويحاول أن يكشف أبعادها مكتملة وربما يلقيها فى يدى المتلقى دون أبعاد، حيث تمتلك من الشهرة ما يتيح لها فرصة التواصل مع المتلقى، ويحمل هذا النوع من الشخصيات مساحات

سردية تسهم فى خلخلة البنية الأحادية فى النص الشعرى وتمنحه حركة وتوترًا كما فى حركة الشخصية وامتلاكها قدرات مختلفة، وإمكانات سردية تحرك القارئ من حياديته إلى حالة الاندماج والمشاركة، فقد يخلع عليها الشاعر معطيات جديدة طبقًا لتصوراته هو وفلسفته، يختبئ وراءها بوصفها قناعًا، يحمل قدرة على المواجهة وكشف عرى الواقع.

وإذا لم تكن هذه الشخصية على قدر كبير من الشهرة يلجأ الشعراء إلى إشارة فى نهاية القصيدة أو قبل المفتتح يذكرون فيها كنه الشخصية وهويتها حتى يتواصل القارئ معها، وتحمل هذه الشخصيات ملامح محددة لها علاقة بملامحها الواقعية غير أن الشعراء يحملونها أبعادًا أخرى وإن كانت محددة، وفى هذا تختلف عن الشخصية الروائية من حيث الدور لما لها - أى الشخصية الروائية - من حرية كاملة فى الحركة لئلا تمتلك رصيدًا قبليًا فى ذاكرة الوعى الجمعى فقط هى من صنع السارد/الروائى «إنها قادرة على غير ما لا يقدر عليه أى عنصر آخر من المشكلات السردية، بحيث نلفيها قادرة على تعرية العالم أجزاء منا نحن الأحياء العقلاء، كانت مجهولة فينا أو لدينا، إن قدرة الشخصية على تقمص الأدوار المختلفة التى يحملها إياها الروائى يجعلها فى وضع ممتاز حقًا»[٨].

ومن أشكال الشخصية الواقعية فى الخطاب الشعرى ما يتضمنه العنوان من إشارة صريحة إليها كما فعل سميح القاسم فى قصيدته (عبدالرحيم محمود) وهو شخصية واقعية من قرية (غبتاى) وفى (الشجرة) وهى قرية فلسطينية استشهد عبدالرحيم محمود دفاعًا عنها. تسهم هذه الشخصية فى خلق مساحات

سردية وتقوم بأدوار مختلفة عبر أدوات سردية متنوعة منها ارتياد مكانة تسمح بالحركة السردية الفاعلة كالتماهى مع الراوى المشارك من خلال استخدام ضمير المتكلم الذى يرسم حدثًا مشهديًا من خلال وعى السارد/الشخصية:

هذه الليلة لى
أخرج وحدى
عاليًا فى قامتى المنكسرة
قمر القتلى ينادينى من القبر
ليعطينى قصيدة
عن فلسطين جديدة
انجبت أبناءها فى «الشجرة»[٩].

وتترك الشخصية فى قصيدة سميح القاسم مساحة السرد إلى الراوى/الشاعر الذى يشكل من خلالها أفقًا يمنحه رؤية العالم، فالشخصية على الرغم من استقلالها تخضع لحركة الشاعر ورغبته ويترك مساحة السرد والحكى عبر ضمير الأنا الذى تتلبسه الشخصية إلى ضمير الأنا الذى يتلبسه الراوى إلى حالة حوار مع ضمير الأنت حيث يواجه الشخصية كاشفًا عن خصوصيتها وعالمها المماثل لعالمه:

هذه الليلة لك
يا حبيب الشمس والزيتون
يا مرتجل الروح بلادًا

ورياحًا

ونجومًا

ومعك

هذه الليلة لك

من (غبتاى) إلى (رامتك) امتدت

نعيمها لى ولك

وجحيمًا للذى يقتلنى كى يقتلك[١٠].

وفى قصيدة «أشياء عن علوان الحارس» لعدنان الصائغ تشكل البنية السردية كل أجزاء القصيدة والإحالة إلى السرد تبدأ من العنوان عبر الحديث عن/الحكى ثم يقوم الفعل السردى الرئيسى بدور فى إثراء الحركة السردية للبنية (كان) التى يتحرك الراوى/الشاعر غير مبتعد عنها. وقد ركز الراوى/السارد/الشاعر على معطيات الشخصية وعالمها مركزًا على آلية الوصف لعالم الشخصية الذى بدأ فى كلمة (أشياء) التى تحتاج إلى تعرية حتى تتضح معالم الشخصية الحركية السردية الموصوفة التى تقوم بدور فى التعرف على عالم الراوى الشاعر فى الوقت نفسه:

كان يحب نوارس دجلة

والسمك المسكوف على الشط

وأوراد الجورى.. تتفتح - فى الليل -

كأوراق القلب

على شرفة محبوبته الفارعة الطول

كان يحب أغانى «حسين نعمة»

والمشى على أرصفة السعدون.. وحيداً
تبهره أضواء الصالونات.. وسرب السيارات المجنونة
.. والسيقان.. ورائحة «الهمبركر»
كان يحب نثيث الأمطار
يبلل أثواب الفتيات
فيركض.. كغزلان شاردة
نحو مظلته
ويكركرن.. إذا راح يغنى
«يا بو زيون الحمر .. ومطرز بأبرة
كل الشرايع ذلك.. من يمنه العبرة»[11].

وإذا كانت الشخصية الورقية المصنوعة عند الروائى تتخلى عن معطيات واقعية وأى رصيد فى ذاكرة الوعى الجمعى، وتتحرك طبقًا لإرادة الروائى الذى يشكل بها عالمًا يخدم رؤيته؛ فيفجر فيها ما لم يكن موجودًا، «فالشخصية الروائية يبسطها الروائى حتى نشعر بها تنهض أمامنا، ونتفاعل معها، وننفعل بجمالها الذى أسبغه عليها الفن الروائى، ممثلا فى تلك الأبعاد التى تكون بمثابة المفتاح الذى يجعل من عالم الشخصية مجالا فسيحًا لاستقصاء الصورة الفنية[12] - فإن الشخصية الواقعية/الشاعر تمتلك أبعادًا إنسانية متغيرة وقدرات هائلة على التجاوز لواقعه الحقيقى متجهًا به نحو مفارقة الواقع، فيسبغ عليها ضربًا من التصوير الذى يجعلها بين الواقع والخيال فى الوقت الذى يتحرك فيه على أرض الواقع، مفجرة فى نفس القارئ تماهيًا إنسانيًا خصبًا قادرًا على إحداث النشوة والإدهاش فهى/ أى الشخصية تصبح فى يد الشاعر وسيلة

حية لمواجهة العالم، يرى من خلالها الأشياء مندسًا فى ثناياها، وكثيرًا ما يلجأ إلى التركيز على معطيات الشخصية ولا ينشغل بأوصافها ورسم ملامحها.

ويترك الراوى/ الشاعر مساحة السرد القائمة على الحكى من خلال التركيز على ضمير الهو - الذى يشكل إيقاعًا سرديًا ما فى الشعر يفتح آفاقًا دلالية تجعل المتلقى يتحرك مع حركة النص ويقارن الشخصية الموظفة إلى علاقتها بعالمها وعالمه هو بوصفه عنصرًا فاعلا فى عملية التلقى - إلى ساحة سردية أخرى من خلال مرحلة التجاوب والتداخل مع الشخصية الواقعية عبر علاقة الراوى بها، حيث استقبال الحركة والفعل، فبدلا من وجود الراوى خلف الشخصية يصبح فى هذا التوظيف مع الشخصية، يشبك معها كما فى قصيدة محمد سليمان (نورا):

مطرٌ
صباح حامض
طين
عصافير
على الأكشاك تحتضن الصفيح،
وقصة فى الأفق
أحجار الرصيف سوادها يطفو
أنا أصفو
أرى (نورا) على درج
حقيبتها بشكل القلب
معطفها فضاء

هل ركبنا مرة جملا
تشاجرنا
هززنا التوت.. لطخنا ملابسنا؟
أم اصطدنا فراشًا عابرًا
شلناه فى علب
ولاعبناه؟
(نورا) لم تزل تنسى ضفائرها على الأشجار
تصفو مثل زوبعة
وتتركنى أكوِّم فى يديها الورد.

تسيطر الشخصية على حركة السرد فى القصيدة منذ العنوان الذى يلعب دور الأمان بوصفه «الجزء الدال على النص الذى يؤشر على معنى ما، فضلا عن كونه وسيلة للكشف عن طبيعة النص والمساهمة فى فك غموضه[١٣].

فالنص يفتح آفاقه عبر السرد، والقارئ عند مطالعة الشخصية فى العنوان تتكون لديه حالة من السرد لأن المعرفة التى يتطلع إليها لا تتم إلا عبر السرد وفى قصيدة محمد سليمان تقوم اللغة بتغيير مسارات السرد عبر تغير موقف السارد الذى يتحول من الوصف والرصد والحكى عن (نورا) عن طريق ضمير الـ (هى) إلى الاحتكاك وتماهى الراوى/السارد/الشاعر والشخصية عبر ضمير الـ (نحن) الذى يتوقف فجأة فى انبناء النص ليترك المجال لضمير الـ (هى) يمارس فعله السردى مخلفًا إيقاعًا سرديًا بعيدًا عن الرتابة والثرثرة وهنا يحتفظ النص الشعرى بقدرته على المعايشة والحركة الدائمة التى تمنح نشوة التلقى وتبعد النص عن الترهل أو الغنائية المسطحة.

وتأتى الشخصية الواقعية بعيدًا عن الإهداء أو العنوان - كما ورد فى النصوص السابقة - وتأخذ مكانها فى المتن، مخلفة بناء سرديًا، من هذه الشخصيات ما يكون له رصيده فى الوعى الجمعى كما فى قصيدة «تداعيات شاعر» لعدنان الصائغ حيث يستخدم شخصية الشاعر اللبنانى «خليل حاوى»:

- وخليل حاوى
وجدوه بغرفته.. منتحرًا
برصاصة شعر
- .... »(١٤).

يتحكم السارد فى علاقة الشخصية بالنص حتى يحقق تناميًا نصيًا تقوم فيه اللغة بدور كبير لتحقيق هذه الفاعلية الجمالية فالشخصية (الجانبية) إذا صح التعبير وهى التى يتم الكشف عنها فى ثنايا النص لتحدث مساحة سردية فى جسد النص، وتمنح السارد فرصة تغيير مسار البنية والشخصية إذا كانت تمتلك رصيدًا فى ذاكرة المتلقى فإنها تحمل كثيرًا من المعطيات التى يمكن للسارد أن يتخفى خلفها ويتماهى معها أحيانًا، فى الوقت الذى تثير هذه الشخصية فى نفس القارئ نصًا سرديًا محذوفًا موازيًا للنص الحاضر الذى تحقق لغة السرد فى الوقت الذى يلجأ فيه السارد إلى تقنية الإيحاء والحذف التى تقلل من نسبة السرد المتوالى عبر مكونات اللغة ولكنه يفتح مجالا للسرد المتخيل معتمدًا على رصيد الشخصية وما تزخر به من عالم سردى.

أما إذا كانت الشخصية التى يتم التعامل معها فى ثنايا النص

غير معروفة فإن السارد يلجأ إلى السرد عنها عبر الحكى أو الوصف السردى حتى يقدم للقارئ معطيات تسهم فى الإلمام بعالم الشخصية كما فى قصيدة «وقوفًا إلى أن تمر الشاحنة» لعدنان الصائغ:

ومحمود.. هذا العريق الذى علمته ليالى الشعبية
أن يعرف النخل.. - فى الليل -
من شم أعذاقه
نخلة.. نخلة
ورفيقًا.. رفيقًا
يسامرنا.. كل ليل..
ويحكى لنا.. عن طفولته المتربة
وعن نهر قريته..
والعيون التى خلفت فى دماه صغيرتها العاشقة
بانتظار الإشارة[١٥].

تفتح الشخصية فى النص مساحة للسرد عبر التركيز على معطياتها وأفعالها وعلاقتها، بالإمكان إلى المتخيل عنها عبر المحذوف النصى أو الفراغ الذى تركه السارد فى ثنايا النص حتى يترك للقارئ فرصة الاحتكاك الفعلى بالنص ويسهم فى إنتاج مساحة كبيرة من السرد، وكان من الطبيعى أن يلجأ السارد إلى استقصاء علاقات الشخصية لأنه يعلم أنها لا تملك رصيدًا فى ذاكرة المسرود له. فى الوقت الذى التحمت فيه الشخصية بالسرد حيث تحولت إلى سارد (ويحكى لنا..) بالإضافة إلى السارد الفعلى الشاعر.

وفى قصيدة: «سرحان يشرب القهوة فى الكافتيريا» يقدم محمود درويش عالم الشخصية وهى تتحرك على أرض الواقع، متخذة من فعلها الخاص أقنومًا يحقق وجودها على نحو خاص، وتقوم اللغة فى يد السارد/الشاعر بنقلها من واقعيتها إلى الأسطرة، فهى تعلو على الواقع، وتشتبك مع المجازية، لكن السردية تتحقق فى ظل هذه المجازية، فسرحان يقوم بأفعال سردية تعتمد على التتابع الزمنى ويتجه إلى الأمام، فتبدأ حركية النص فى الوقت نفسه:

... يولد سرحان، يكبر سرحان
يشرب خمرا ويسكر، يرسم قاتله ويمزق
صورته. ثم يقتله حين يأخذ شكلا أخيرا[١٦].

يعتمد درويش على السرد فى إظهار عالم سرحان متكئًا على الأحداث الجزئية التى تخلق عالمًا سرديًا بالدرجة الأولى: يولد - يكبر - يشرب - يرسم - يقتل - يأخذ شكلا أخيرًا، تلك هى مراحل النمو الحدثى، التى تكشف عن الحركة النصية.

لقد حاول درويش أن يجعل الشعر تقنية فى يد السارد حتى يحقق رؤيته للعالم من خلال شخصيته الواقعية/سرحان، تلك الرؤية التى يسكنها الاغتراب والنفى والانكسار والتشرد وسقوط الهوية، وفقدان اليقين والضياع بل الإحساس بالعدمية، كل هذا يكشفه السارد فى القصيدة نفسها من خلال تقنية الحوار التى يمارسها سرحان مع الآخر، وسرحان يخلع عليه السارد صفات خاصة ويكشف عن أحداث خاصة تبلور عالمًا سرديًا:

وسرحان يكذب حين يقول رضعت حليبك، سرحان
من نسل تذكرة، وتربى بمطبخ باخرة لم تلامس
مياهك. ما اسمك؟
- نسيت
وما اسم أبيك؟
- نسيت
وأمك؟
- نسيت
وهل نمت ليلة أمس؟
- لقد نمت دهراً.
حلمت؟
- كثيراً
بماذا؟
- بأشياء لم أرها فى حياتى[١٧].

تضيق المساحة بين الراوى والشخصية حتى يحدث نوع من التضافر بينهما يؤدى إلى المزج بين السردى والشعرى، فإذا كان السرد يعتمد فى (بنائه) على ضمير الـ (هو)، فإن ذلك يتحقق عبر مسيرة بناء النص، حيث يلجأ السارد إلى كشف حركة النص بالتبادل بين الشعرى والسردى، فإذا كانت اللغة تحيل إلى السردى من خلال تردد الفعل (كان) الذى يفرض سطوة السرد، ويبلور حركة السارد والمسرود عنه/ سرحان، فإن محمود درويش يكثف النص بعلاقات سردية تقيمها الشخصية مع الأشياء خصوصًا أن الشاعر يفتح عينه وهو يصوغ تجربته الشعرية على سلسلة لا

تنتهى من المرئيات والصور والأحاسيس التى تتشكل على هيئة «أشياء» داخل نسيج الخطاب الشعرى... وعلاقة هذا الشاعر بهذه الأشياء ليست عشوائية، بل هى نابعة من رؤيا شعرية فلسفية وحضارية محددة فى الحياة والكون والإبداع(١٨).

ويركز درويش فى تعامله السردى مع شخصياته على البعد الإنسانى، فأوغل فيه، حتى وصل إلى درجة «الأسطرة»، فسرحان مثلا - يفعل أشياء عادية مثل ممارسته اليومية الصغيرة والأفعال الإنسانية العابرة، ولكنها تؤسس للرفض والخروج، فيكشف عالمه من خلال العبث ثم الفن/الرسم، والغناء:

كان يغنى: مضى جيلنا وانقضى
مضى جيلنا وانقضى(١٩).

وأحيانًا يفعل سرحان أشياء إنسانية ممتزجة: خليط من التناقضات:

وسرحان يضحك فى مطبخ الباخرة
يعانق سائحة، والطريق بعيد عن القدس والناصرة
وسرحان متهم بالضياع والعدمية(٢٠).

حتى فى ظل المجاز الذى يلجأ إليه الشاعر وانتهاك قانون اللغة يقوم السرد بفاعليته وتتشكل المساحة النصية من خلال جدل المجاز والسرد لتتسم القصيدة بالحيوية والحركة والنمو ويستطيع القارئ أن يشعر بالتصالح بين الشعرى والسردى.

وأحيانًا يظهر السرد من خلال الوصف الذى يركز على كشف بُعد من أبعاد الشخصية الواقعية كما فى قصيدة «كان ما سوف يكون» حيث يرسم الشاعر السارد صورة راشد حسين»، فيكشف

ملامحه من خلال التركيز على البعد الجسمانى فيقول عنه:

قوىّ
فاتح الصوت
كبير القدمين
واسع الكف فقير كفراشة
أسمر حتى التداعى
وعريض المنكبين[٢١].

يأتى الوصف الجسمانى مشيرًا إلى الديمومة الثبات فى آن من خلال الإعلان عن أوصاف تتميز بها الشخصية، تلك الأوصاف ثابتة لكنها قائمة إلى الأمام، لذا تأتى الجملة الاسمية بوصفها بنية دالة تشير إلى طابع الثبات.

إذا كان الراوى بأنماطه المختلفة فى الخطاب الشعرى يشير بكل وضوح إلى شخصية الشاعر فإن الشخصية التى يرسم ملامحها، وينقل عبرها تجربة إنسانية تقدم رؤيته للعالم «وكأن من يكتب لا يروى عن آخرين، بل عن ذاته»[٢٢].

وتشير فى شىء من الوضوح إلى النموذج المعاصر الذى يتوحد معه الشاعر، ويلتقى به فى كل لحظة، وعلى كل أرض، إنها حركة إنسانية شاملة، يفتح الشاعر من خلالها عالم النص، ليمنحه الحركة والتموج والتعدد الدلالى، وما كان ليتحقق ذلك إلا عبر استخدام تقنية السرد/والحكى عن عالم هذه الشخوص، خصوصًا أن محمود درويش من الشعراء الذين يحيلون الأشياء العادية المألوفة عن طريق السرد إلى رموز تاريخية متجذرة فى أرض الواقع.

الشخصية المصنوعة :

هذه الشخصية ليست واقعية وفى الوقت نفسه ليست خيالية أو أسطورية، بل إنها تقوم بدور القرين أو الشخصية الغائبة للسارد أو هى قرينة أشبه بالقناع، وهذا النوع من الشخصيات يمنح السارد قدرة كبيرة على الحركة الفنية حيث تتسع مساحة التأويل والقدرة على التخييل والرغبة فى البوح والحكى عبر أنماط مختلفة من السرد وتكون حركتها فى يد السارد إذ يرصد علاقته هو بالعالم وموقعه وحركته ومعطياته من خلال علاقة هذه الشخصية ومعطياتها وموقفها وهى تختلف عن الشخصية المدورة فى الرواية التى تحتل الشىء ونقيضه فى آن فهى الشخصية المغامرة الشجاعة المعقدة بكل الدلالات التى يوحى بها لفظ المعقدة، والتى تكره وتحب، وتصعد وتهبط وتؤمن وتكفر ، وتفعل الخير كما تفعل الشر، وتؤثر فى سوائها تأثيرًا واسعًا»(٢٣).

فالشخصية المصنوعة تجعل القارئ فى تساؤل وحيرة: من تكون هذه الشخصية؟ هل هو الشاعر نفسه؟ هل شخص آخر له علاقة به؟ هل هو القارئ؟ هل وهل...!

وهذا النوع من الشخصيات يمنح السارد فرصة على الحركة السردية المتلاحقة التى تشكل علاقات نصية متداخلة يفرز فيضًا دلاليًا كبيرًا يحقق للخطاب الشعرى أنماطًا متعددة من القراءة، ويكون السرد سواء أكان ذلك عن طريق الحكى والوصف السردى هو الحقل المنيح فى هذه العملية البنائية.

ويلجأ الراوى الشاعر إلى هذا النمط من الشخصيات ليحقق رغبات نفسية تشير إلى إحساسه بالضياع لذاته مباشرة فيكنيها باسم حركى آخر يتلبسه حين يضيق عليه الواقع ويحاول أن يكسر

السكون والرعب المحيط به، فيهرب إليها يتحرك بها ويحاصرها حينًا ويواجهها حينًا آخر كما فعل سعدى يوسف فى قصيدته: «كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة».

القارئ حين يطالع هذا العنوان الذى يحيل إلى انبناء سردى - ينتابه التساؤل: من يكون الأخضر بن يوسف؟ ربما يكون منفيًا، هاربًا نجا بأعجوبة من مجزرة الصخيرات؟ وقد يكون سعدى يوسف الشاعر، وقد يكون الشخص الثانى أو القرين أو هو يجمع كل هؤلاء فى لحظة واحدة.

فيلجأ سعدى يوسف إلى تقنية السرد عبر الحكى عن شخصيته التى يتفاعل معها عبر معطيات عدة تكشف عن حالة مؤرقة تنتاب الشخصية هى فى الوقت نفسه حالة المخاض التى يعانى منها الشاعر/السارد، مستخدمًا آلية سردية توحى بالتوهم والحيرة مستندًا إلى ضمير الغائب الذى يشكل مساحات سردية كبيرة فى بنية النص:

مرت عليه سبعة أيام، وهو يكتب، كان يقرأ حتى توجعه عيناه.
يتمشى ظهرًا فى الحديقة
وليلا... يتمشى على رمال وهران البحرية.
قالت له صديقته: إنك لم تنم منذ ستة أيام.
قال لها: لم يبق من الأصدقاء غيرك.
إنه - على أى حال - شخص غير متزن وإن بدا شديد الهدوء
ولأنه غير متزن
ولأنه مشتت الذهن. ولأنه لم ينم منذ ستة أيام.. لم يستطع أن يكتب قصيدة. إلا أنه دون هذه الملحوظات. خشية أن ينساها[٢٤].

تعتمل ثلاثة مستويات من المكونات السردية، فالراوى يدفع بالإيقاع السردى عبر وصفه لمعطيات الشخصية التى تتحرك فى إطار حدث يتنامى ويرتبط بمجموعة من الأحداث فى الوقت الذى تخلق فيه شخصية أخرى مستوى سرديًا آخر من خلال تدخله فى أحداث السرد بجملة (قال لها) ثم يتعالق الصوت السردى الثالث مع المقطع وهو صوت الشخصية/المرأة من خلال (قالت له...) وبالتأمل فى حركة الشخصية يتراءى الراوى فاعلا وهو يسيطر على حركة الشخصية الفاعلة فهى التى تخلق الحدث وتتجزه بواسطة رؤية الراوى حتى وإن ترك لها حرية الفعل والحركة، فالفعل والحركة لا ينبعان من قدراتها الخاصة واستقلالها التام عن الراوى، بل إنها أى الشخصية تتعالق مع الراوى وتتماهى معه، حتى ليتبين القارئ من الراوى ومن الشخصية وهل هناك مسافة بينهما أم كل منهما يتحرك فى اتجاه الآخر؟ و هذا ما يوضح الفرق بين الشخصية الروائية وهى الشخصية الورقية التى يترك لها الروائى فرصة إنجاز الحدث وهى «التى تنهض بدور تضريم الصراع أو تنشيطه من خلال سلوكها وأهوائها وعواطفها التى تقع عليها المصائب، أو تشتار النتائج، وهى التى تتحمل كل العقد والشرور وأنواع الحقد واللؤم فتنوء بها ولا تشكو منها، وهى التى تعمر المكان وهى التى تملأ الوجود صياحًا وضجيجًا وحركةعجيبًا. وهى التى تتفاعل مع الزمن فتمنحه معنًى جديدًا[٢٥].

وتتخذ الشخصية فى الخطاب الشعرى مكان الراوى وتسمو فوق معطيات ساذجة وتتحرك حركة واعية رغبة فى تجاوز واقعها ومحاولة لقراءة العالم وفق منظور خاص يؤمن به الراوى الشاعر فهى تتعالق مع مفاهيمه ومواقفه وفلسفته سواء استجابت هى

للراوى أم استجاب الراوى لها، ويبقى كل منهما يرى الآخر بمنظور قرينه وصاحبه، فى الوقت الذى تعد فيه الشخصية أهم مكونات السردية فى الخطاب الذى تقوم اللغة بدور الفاعل الذى يشكل حركتها وعلاقاتها.

والشخصية المصنوعة لا تفارق الراوى وعالمه بل تستجيب له استجابة تامة أحيانًا ويتماهيان كما فى شخصية (الأخضر بن يوسف) التى اعتنقها سعدى يوسف الذى يؤكد فى قصيدة أخرى أن المعنى بها الشاعر نفسه، حيث يقدم مجموعة من المعطيات الدالة على هويته وكينونته بعد أن يفارق تقنية السرد عبر ضمير الغائب إلى ضمير المخاطب رغبة فى المواجهة والاعتراف وتعرية لعالم الشخصية المسرود عنها:

سيدى
سيدى
سيدى الأخضر المرّ
يا سيدى يابن يوسف
من لى سواك إذا أغلقت حانة بالرباط؟
ومن لى سواك إذا أغلقت بالعراق النوافذ؟
خلفتنى فى التعامل:
فى أن تكون الرئيسى والثانوى؛
وفى أن أرى الثورة المرحلية
والطبقات الحليفة،
فى أن تكون الرباط الحياد،
وفى أن يكون المحيط الخليج

لماذا التقينا إذن؟

بأطراف قطوان أدركنا الليل والبندقية[٢٦].

تعد شخصية الأخضر بن يوسف مكونًا سرديًا فاعلا من خلال تجاوب الأصوات السردية: الشخصية والراوى وتحاورهما وجدلهما، حتى صارت الشخصية قرينًا للشاعر الذى يكشف معطيات واقعية تؤكد تجاورهما وتداخلهما وتماهيهما، حيث لا بد من وجود كل منهما للآخر، فهو الذى يؤكد وجوده ويدل عليه، مستشعرًا كل منهما فى الوقت نفسه بحالة من الاغتراب أمام الواقع وقسوته، ويلجأ الشاعر إلى هذه التقنية رغبة منه فى تأكيد الذات المتشظية حينًا والأحادية حينًا آخر، فى الوقت الذى تحقق منه هذه الشخصية مساحة سردية أكثر جدلا وصراعًا فى بنية النص الشعرى.

أولا الشخصية التراثية:

تحقق العناصر التراثية فى الخطاب الشعرى المعاصر ثراء وحركية نصية، تعتمد على التموج والتدفق تتماهى فى إطارها الأزمنة والأمكنة والأدوار، فتخلق أفقًا سرديًا، لذا أقبل الشاعر المعاصر على تراثه بنهم يمتاح من ينابيعه السخية أدوات يثرى بها تجربته الشعرية، ويمنحها شمولا وكلية وأصالة، وفى الوقت نفسه يوفر لها أغنى الوسائل الفنية والطاقات الإيحائية وأكثرها قدرة على تجسيد هذه التجربة وترجمتها ونقلها إلى المتلقى.

وقد تعددت الشخصيات التراثية فى الخطاب الشعرى المعاصر فمنها: السياسية، التاريخية، الأدبية، الصوفية، الأسطورية،

الشعبية، واختلفت المساحات النصية التى تسيطر عليها هذه الشخصيات طبقًا لتقنية التوظيف وطرق الاستدعاء والبعد الدلالى.

وتختلف الشخصية التراثية عن الشخصية الواقعية لما تتميز به من شهرة أكثر ورصيد معرفى كبير فى ذاكرة الوعى الجمعى، يجعل الشعراء ينحازون إليها لتحقيق رغبات نفسية وسياسية وجمالية، تسهم هذه الشخصيات التراثية فى خلق إيقاع سردى ومساحة سردية كبيرة تثرى النص الشعرى وتمنحه خصائص جمالية متنوعة.

وقد اختلفت فى الوقت نفسه مستويات السرد فى توظيف الشخصيات التراثية، فالراوى يتلبس الشخصية ويتماهى معها ويضفى عليها معطيات عصرية تتفق مع عالمه المعيش مع احتفاظها بمعطياتها التراثية رغبة من الشاعر/الراوى فى خلق زمنين متقابلين لحظة مواجهة الشخصية.

وتأتى الشخصية صريحة سواء فى العنوان أو فى المتن أو يتم استدعاؤها عن طريق النص أو الدور أو الحدث، فالشخصيات الدينية تأتى فى المرحلة الأولى من حيث الأهمية والاستدعاء لأن الشعراء يعلمون أن القارئ يملك رصيدًا معرفيًا عن هذه الشخصيات مما يمنحه قدرة القراءة والتذوق.

ويستخدم الراوى الحكى عن الشخصية مما يحدث مساحة سردية تتحرك فيها الشخصية راصدًا أفعالها مثل استدعاء شخصية النبى محمد ﷺ فى قصيدة «عنترة العبسى» للشاعر حسن فتح الباب:

ويأتى محمد
ليخمد نار المجوس ويطلق نيرانه
.. فى صدور الرواسى
فيشعل وجد الموالى الذين اعتلوا بالخيام
.. ويأتوا عرايا
وساقوا الغنائم من بعد خوض المنايا
ولكن ساداتهم يشربون النبيذ بقاع جماجمهم
.. فى العشيات(٢٧).

وأحيانًا يستخدم الشعراء شخصية محمد عن طريق الحدث على اعتبار أن هناك ارتباطًا وثيقًا بين الشخصية والحدث فلا حدث بلا شخصية وليست هناك شخصية سكونية دون حركة أو فعل، ويخلص الشاعر الشخصية من معطياتها التراثية مؤكدًا على جانب من جوانبها يمنح نصه بعدًا دلاليًا جديدًا يتواءم مع رغباته ورؤيته للعالم ويمكن أن يستخدم الحدث من منظور التقابل مع كينونته التراثية وفى الوقت الذى تبدو الشخصية الفعلية والشخصية الضمنية فى جدل مع الراوى مما يحقق - من خلال الأصوات السردية المتنوعة - مساحة سردية تسهم فى ثراء النص وتنقله من مستوى السكون إلى مستوى الجدل والتوتر كما فى قصيدة «حلم» من قصيدة «استئناف الحكم بإعدام ابن المقفع»:

ضمنى ضمة،
أخرجت عجمتى من ضلوعى وقال لى: اكتب
تملصت من صدره هاتفًا

سوف آوى إلى جبل الصمت،

علَّ التبلد يعصمنى من دسائس «سيفيان»،

لكنه ضمنى ضمة، ثم قال لى: اكتب

تملصت من ساعديه وقلت: كتاب الزمان سيغضب

سفاحنا الدموى، على أنه

ضمنى ثم قال: الكتابة أو

شمس أمتنا غارية!(٢٨).

يقلل محمود درويش من مساحة السرد/الحكى عن الشخصية - فى الوقت الذى تسهم فيه الشخصية بصوتها السردى فى جدل بينه وبين الشخصية عن طريق الحوار المركز كما فى قصيدته «نشيد» يستخدم شخصية محمد النبى ﷺ، معتمدًا فى توظيفه على تقنية الحوار بوصفه عنصرًا دراميًا - سرديًا:

مع محمد

- آلو..

- أريد محمد العرب

- نعم! من أنت؟

- سجين فى بلادى

بلا أرض

بلا علم

بلا بيت

رموا أهلى إلى المنفى

وجاءوا يشترون النار من صوتى

لأخرج من ظلام السجن..

ما أفعل؟

- تَحَدَّ السجن والسجان

فإن حلاوة الإيمان

تذيب مرارة الحنظل![29].

يؤدى التنوع الضميرى فى النص السابق إلى ظهور النبرة الدرامية خاصة فى مستواها الرؤياوى، فالتبادل الحوارى يمنح النص بعدًا إيقاعيًا ينقذ النص من الوقوع فى الرتابة المملة أو حركة النص فى اتجاه محدد وبطىء، والمقطع يكشف عن تجل سردى يتحقق فى شخصية الشاعر كما يشير ضمير الذات (أنا) وياء المتكلم، وشخصية محمد يجسدها الضمير المخاطب، فالشاعر والنبى يخلقان حركية فى ظل جدلية الأنا والآخر الذى يعد خلاصًا لا سيما أن الشعراء قد أحسوا منذ وقت قديم «بأن ثمة روابط وثيقة تربط بين تجربتهم وتجربة الأنبياء، فكل من النبى والشاعر الأصيل يحمل رسالة إلى أمته والفارق بينهما أن رسالة النبى رسالة سماوية وكل منهما يتحمل العنت والعذاب فى سبيل رسالته ويعيش غريبًا فى قومه محاربًا منهم أو فى أحسن الأحوال غير مفهوم منهم»[30].

وبالتأمل فى شخصية محمد يتضح أن الشاعر يستخدمها رمزًا للمخلص المنتظر فى ظل الانهيار والضياع والفقد والحصار والموات الذى يعانيه الإنسان العربى الفلسطينى فى ظل غطرسة الاحتلال الصهيونى.

كما أن مسافة البوح عند الراوى ورصد قضاياه تخلق إيقاعًا

سرديًا، فالبنية الحوارية لم تكن مكثفة وموجزة حتى يشتد الصخب الدرامى ولكن الحوار ظل مفتوحًا ليترك الشاعر لنفسه مساحة يتحرك فيها معتمدًا على الحكى/السرد.

وأحيانًا تصبح الشخصية التراثية مكونًا سردًا عبر اتكاء السارد على علاقة الشخصية بالدور أو الحدث الذى يمثل مكانًا واضحًا فى ذاكرة الوعى الجمعى حيث تسير الشخصية إلى الحدث أو يسير الحدث مباشرة بالشخصية التى ارتبطت به وأصبحت علامة عليه، ويتخذ السارد موقع الشخصية وتتماهى الشخصية مع السارد فى الوقت الذى تتسع فيه المساحة السرد التى يتناولها هذان الصوتان السرديان المتداخلان كما فى فعل أمل دنقل فى قصيدة «إلى محمود حسن إسماعيل فى ذكراه» حيث استدعى شخصية «جعفر بن أبى طالب» عن طريق الحدث أو الدور الذى ارتبط به يوم غزوة مؤتة حيث كان جعفر يحمل راية المسلمين ويتقدم الصفوف «فقطعت يمناه، فحمل الراية باليسرى، فقطعت أيضًا، فاحتضن الراية إلى صده، وصبر، حتى وقع شهيدًا وفى جسمه نحو تسعين طعنة ورمية[٣١].

يقول أمل دنقل:

واحد من جنودك يا سيدى
قطعوا يوم مؤتة منى اليدين
فاحتضنت لواءك بالمرفقين
واحتسبت لوجهك مستشهدى
واحد من جنودك - يأيها الشعر -[٣٢].

يتكئ الراوى الشاعر على صوتين سرديين أحدهما الشخصية المستدعاة عبر دورها «جعفر بن أبى طالب» وشخصية «محمود حسن إسماعيل»، وقد تماهى السارد مع الشخصية الأولى فهو الراوى والشخصية فى آن، متحاورًا مع الشخصية الثانية عبر ضمير الخطاب. وهذا التزاوج والتداخل يحقق فى النص الشعرى ثراء دلاليًا يفتح مجال التخييل واشتباك أزمنة سردية تؤدى إلى تعددية النص وتخلصه من سطحيته وتجعل الاستدعاء مرتبطًا بمهارة فى التوظيف يحقق أثرًا فنيًا وجماليًا ورؤياويًا.

الهوامش :

١ - عبدالملك مرتاض: فى نظرية الرواية، ص ٨٣.

٢ - آمنة يوسف: تقنيات السرد، سوريا: الحوار للنشر والتوزيع ١٩٨٧، ص ٢٥.

٣ - انظر: رولان بارت: مدخل إلى التحليل السردى، ص ٧٢.

٤ - السابق، ص ٢٧.

٥ - محمود الضبع: السرد الشعرى، ص ٥٤.

٦ - Greim as les acta, laes actrurset figures - imseman - Cigue Marrative tertucue Goll. l. poris 1973.

٧ - د. عبد الملك مرتاض: فى نظرية الرواية، ص ٨٦.

٨ - السابق ص ٩٠.

٩ - سميح القاسم: الأعمال الشعرية الكاملة، القاهرة: دار سعاد الصباح ١٩٩٣، جـ٣، ص ٣٠١.

١٠ - السابق ص ٣١٠، ٣١١.

١١ - عدنان الصائغ: انتظرينى تحت نصب الحرية، ص ١٢٧، ١٢٨.

١٢ - د. مصطفى الضبع: رواية الفلاح، فلاح الرواية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨، ص ٥٣.

١٣ - السابق، ص ٩٩٩.

١٤ - عدنان الصائغ: انتظرينى تحت نصب الحرية، ص ٥٥.

١٥ - السابق، ص ٦٦، ٦٧.

١٦ - ديوان محمود درويش، م٢، ص ٤٤٨.

١٧ - السابق ص ٤٥١.

١٨ - فاضل ثامر: اللغة الثانية، بيروت: المركز الثقافى العربى ١٩٩٤، ط١، ص٢٦.

١٩ - ديوان محمود درويش، م٢، ص ٤٥٢.

٢٠ - السابق ص ٤٥٣.

٢١ - السابق ص ٥٩٩.

٢٢ - يمنى العيد: تقنيات السرد الروائى، ص ٨٩.

٢٣ - د. عبد الملك مرتاض: فى نظرية الرواية، ص ١٠١.

٢٤ - سعدى يوسف: الأعمال الشعرية، ص ٦١.

٢٥ - د. عبد الملك مرتاض: فى نظرية الرواية، ص ١٠٤.

٢٦ - سعدى يوسف: الأعمال الشعرية، ص ١٠١، ١٠٢.

٢٧ - حسن فتح الباب: وردة كنت فى النيل خبأتها، ص ٥٣.

٢٨ - إبداع، أكتوبر ١٩٨٥، ص ٤٥.

٢٩ - ديوان محمود درويش، م١، ص ١٥١.

٣٠ - د. على عشرى زايد: استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر، ط١، ليبيا: مجلس الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ١٩٧٨، ص ٦٣.

٣١ - الزركلي: الأعلام، ج٢، ص ١١٨.

٣٢ - أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٤٩.



الحدث

الحدث

يمثل الحدث الركيزة الأساسية للعناصر السردية الأخرى فى الخطاب الأدبى، والكاتب لا يعنى بواقعية الحدث فهو لدى الروائى ليس حدثًا واقعيًا تمامًا طبق الأصل، حتى وإن انطلق من الواقع باعتباره مرجعية «الأمر الذى ينشأ عنه ظهور عدد من التقنيات السردية المختلفة كالارتداد والمنولوج الداخلى، والمشهد الحوارى والتـخلص والوصف»[1]. أما فى الشعر فإن القصيدة تشكل أحداثها، وتكون أحداث الواقع فى الخلفية، تلقى بظلالها عن طريق الإيحاء أو الإشارة، فالذى ينشغل به الشاعر فلسفة الحدث وليس الحدث فى حد ذاته، لذا الحدث الشعرى تخلقه اللغة، وأحيانًا تصل به إلى الأسطرة، فهو يمتزج بالواقع وينفصل عنه فى آن، يتشكل عبر علاقة خاصة بينه وبين الشخصية من ناحية وبينه وبين الراوى من ناحية أخرى.

الأحداث فى السرد غير منفصلة عن شخصيتها بينما فى الشعر، الحدث يمثل إطارًا لحياة الشخصية كما فى قصيدة «أحمد الزعتر»، حيث يكشف الشاعر عن حدث يشكل حركية النص من خلال حركية الشخصية، فالقصيدة تطرح ملحمة «تل الزعتر» التى وقعت أثناء الحرب الأهلية اللبنانية، غير أن درويش لم يقدم الحدث الواقعى بل ينفصل عنه لتبقى فلسفته، ويفتح للسرد أفقًا يعتمد على التنامى حتى يتحول الحدث من واقعيته ليكتسب سمتًا أسطوريًا فى الوقت الذى يقدم فيه الحدث مفردات الأسطورية ومكوناتها عند البطل/الشخصية/ أحمد الزعتر الذى يحقق اسمه

من خلال التركيب المزجى - مسحة أسطورية.

ومن خلال جدل العلاقة بين الشخصية والحدث من ناحية ومن خلال الراوى والشخصية والحدث من ناحية أخرى، تتكشف رؤية العالم، فأحيانًا تتماهى الأزمنة ويتحرك الشاعر فى إطار الزمن المتموج: الماضى - الحاضر - المستقبل.

عند محمود درويش يبدأ الحدث حركته السردية من خلال المنولوج الذى تطرحه الشخصية/ أحمد الزعتر فيكشف ملامح البطل الذى يوحد بين الزمان والمكان، والمتأمل فى علاقة الحدث بالشخصية يكتشف أن الحدث يتخلق ويتحدد فى ظل علاقته بالشخصية، فالشخصية تؤكد فى حوار داخلى:

أنا أحمد العربى - قال
أنا الرصاص البرتقالى الذكريات
وجدت نفسى قرب نفسى
فابتعدت عن الندى والمشهد البحرى
تل الزعتر الخيمة
وأنا البلاد وقد أتت
وتقمصتنى[٢].

ويتطور الحدث حركيًا من خلال تجليات الثنائيات المتضادة وأفعال بناء الحدث الدالة على الحركة، التى تشير إلى الامتزاج والاتصال بين صوت الراوى/الشاعر الذى يكشف ملامح الحدث - وصوت الشخصية أحمد الزعتر الذى يواجه زخمًا من الصراع فى الوقت الذى يقوم فيه الراوى بدور مهم فى سيطرة صوته على

مكونات النص فيتحرك بوصفه راويًا عليمًا، يحرك كل الأشياء والأدوات التى تشكل نصه، فيتوحد بالشخصية ويتقمص صوتها؛ فيكشف طاقة الصراع وفاعلية الوعى، ويصبح السرد وسيلته فى تحقيق هذا الوجود الجمالى الرؤياوى:

لم تأت أغنيتى لترسم أحمد الكحلى فى الخندق
الذكريات وراء ظهرى، وهو يوم الشمس والزنبق
يأيها الولد الموزع بين نافذتين
لا تتبادلان رسائلى
قاوم
إن التشابه للرمال.. وأنت للأزرق[٣].

ويتحرك الراوى خطوة للأمام، ليدخل حلبة الصراع، وينقل القارئ من حالة الاستقبال السلبى إلى الاستقبال الإيجابى، فيحدد موقفه فى ظل الصراع، وتشتد حالة الصخب من خلال الجدل القائم بين: التقمص - السرد - التحريض، ويبتعد الراوى عن الوصف مقتحمًا تجربة الإثارة والعصيان والتحريض:

جسدى هو الأسوار - فليأت الحصار
وأنا حدود النار - فليأت الحصار
وأنا أحاصركم
أحاصركم
وصدرى باب كل الناس - فليأت الحصار[٤].

قدرة الشخصية على الفعل تتحقق فى ظل مواجهة الواقع المتردى، وإعلان حالة التحدى على الرغم من فعل الأحداث على الشخصية خصوصًا الأحداث السلبية المدمرة، فالشخصية تؤكد حضورها الفاعل ويتكشف حدثها الإيجابى/الحصار من خلال تردد فعل الحركة (أحاصركم).

وتتجلى ملامح الأحداث الجزئية المدمرة وسطوتها على الشخصية فتصبح فاعلا ويشتد الجدل بين الشخصية ومعطيات الواقع السلبى، وتفيض الذاكرة وتكشف عن مخزون التفاصيل التى تؤكد حركية النص وقدرته على التجاوز والنمو فى ظل حركية الشخصية والأحداث، فيغطى السرد ملامح الدفقة بأكملها على الرغم من انحياز اللغة إلى المجازية:

أعد أضلاعى فيهرب من يدى بردى
وتتركنى ضفاف النيل مبتعداً
وابحث عن حدود أصابعى
فأرى العواصم كلها زبداً(٥).

وتتأكد ديمومة الحدث من خلال جدل الماضى والمستقبل، ويتحرك عبر البنية الفعلية متجهًا نحو الأمام/المستقبل، فيكشف صورة الشخصية أحمد الزعتر بعد مرحلة الانكسار واقتحامه رؤى جديدة خارج التصدع، مؤكدًا هذه المحاولة عبر اسم الفاعل:

سائراً بين التفاصيل اتكأت على مياه
فانكسرت(٦).

اسم الفاعل يشير إلى الحركة المستمرة فى الحاضر وانتقالا إلى المستقبل، وتتسع مساحة السرد عبر تغير الأزمنة، فى الوقت الذى تقوم فيه الضمائر، حيث يبرز الخطاب فى ظل النداء: يا أحمد الزعتر - بفاعلية سردية ويتحول ضمير المخاطب إلى ضمير المتكلم (أنا) فى تلقائية مما يحدث تراتبًا زمنيًا يحقق سردية واضحة، وتتحرك الأحداث الجزئية المرتبطة بالحدث الكلى، وتتغير مواقع الذات من خلال ضمير الـ (هو) وضمير (الأنا)، «ولا يتخذ الراوى موقفًا نهائيًا محددًا بل يصبح ذاتًا متحولة تتنقل على امتداد القصيدة بين ضمير المتكلم والمخاطب والغائب مفردًا وجمعًا»(٧).

هذه التبادلية الضمائرية والتبادلية الزمنية بين أزمنة النص تفتح النص على أفق سردى درامى، مستندًا على لغة عليا تحقق نفسها عن طريق المجازية وانتهاك قانونها التركيبى، مما يخلق أحداثًا تخيلية:

يا أحمد العربى
لم أغسل دمى من خبز أعدائى
لكن كلما مرت خطاى على طريق
فرت الطرق البعيدة والقريبة
كلما آخيت عاصمة رمتنى بالحقيبة
فالتجأت إلى رصيف الحلم والأشعار
كم أمشى إلى حلمى فتسبقنى الخناجر
آه من روما
جميل أنت فى المنفى
قتيل أنت فى روما(٨).

لقد استطاع الحدث أن يشكل عبر علاقاته بنية ملحمية، ويخلق شكلا شعريًا خارج السياق، قامت السردية فيه بدور مهم من خلال التموج البنائى الذى اعتمد إيقاع الحركات والصور والأصوات، وانتشار الأفعال، مما جعل النص أقرب إلى المسرحة أو ما يسمى بالسرد المشهدى، خصوصًا أن مأساة فلسطين تفرض بنية معقدة بنبرة درامية شكل خيوطها الراوى العليم بكل أبعادها فأبعدها عن الترهل، وإن شابت النص خطابية تحققت فى ظل شعور الذات بالحماس والفيض الوطنى الذى يرفض التشكل عبر طبقات غنائية أحادية.

وإذا كان رومان جاكبسون يؤكد أن وظيفة الشعر «هى عرض مبدأ تكافؤ المستوى الاستبدالى مع المستوى السياقى» فإن كثيرًا من الشعراء تحققت فى قصائدهم هذه العلاقة البنائية التى تضمن ثراء النص عبر مكوناته الغنائية من ناحية ومكوناته الدرامية من ناحية أخرى، ولكن هناك قصائد فى مراحل معينة من حياة الشاعر يزداد طرف على حساب طرف فى العلاقة بين المستوى الاستبدالى والمستوى السياقى، كما فى بعض القصائد عند أمل دنقل حينًا يركز على البنية السردية، ويتحقق نحو الحدث وتفاعلاته نموًا أفقيًا كما فى قصيدته «صفحات من كتاب الصيف والشتاء» حيث ركز على تفاصيل متعلقة بالحدث تاركًا الحدث يأخذ حركته السياقية السردية:

فى الفندق الذى نزلت فيه قبل عام
شاركنى الغرفة
فأغلق الشرفة

وعلق «السترة» فوق المشجب المقام
وعندما رآى كتاب (الحرب والسلام)
بين يدى: اربدّ وجهه..
ورف جفنه رفة[٩].

ثم يأخذ الراوى مكانه للتعليق على ما يحدث وهو العنوان الذى ينشر ظلاله على صفحات الديوان حيث يؤكد المنزع السردى المتمثل فى علاقات الراوى عن طريق التعليق على الأحداث أو الوصف أو التدخل فى الأحداث والمشاركة، مع الإعلان عن مكونات سردية تمنح النص حيوية ودرامية تتمثل فى صوت الشخصية المروى عنها؛ (ثم روى حكايته)؛ ويواصل الراوى تنامى الحدث حتى خلال ساحات سردية تكشف عن تداخل وتعانق معطيات المستوى السياقى والمستوى الاستبدالى فى آن:

وظل يروى القصص الحزينة الختام
حتى تلاشى وجهه
فى سحب الدخان والكلام
وعندما تحشرج الصوت به، وطالت الوقفة
ادرت نفسى عنه
حتى لا أرى دمعته العَفّة
ومن خلايا جسدى: تفصّد الحزن
وبلل المسام[١٠].

... .

والتزام الشاعر واستسلامه لنمو الحدث بعيدًا عن توتره الذى يفرض سياقات أخرى متداخلة ومتباعدة فى آن جعله أقرب إلى المستوى السياقى مؤثرًا الحكى والقص من خلال اندماجه مع حالة الوصف التى فتحت النص على أبعاد سردية تعانق ما يسمى بالمعادل الموضوعى على حد مسميات (إليوت)، فالساق الصناعية التى عنونت الحركة الثانية من القصيدة «يجسد استحالة الحب»(١١).

وعلى الرغم من المجموعات الرمزية الدالة التى يشير إليها د. صلاح فضل فى هذه الحركة إلا أنها تشير فى أفق التنامى السياقى وامتداده بعيدًا عن البنية المتوترة المتقاطعة والمتوازية والمتداخلة فى آن، وهذا ما جعل الراوى يصل إلى لحظة أشبه بالتنوير أو الحل، ليكتمل المشهد السردى فى رحاب حدث متوال:

وحين ظن أننى أنام
رأيته يخلع ساقه الصناعية فى الظلام
مصعدًا تنهيدة..
قد أحرقت جوفه(١٢).

يكتمل الحدث عبر تناوب فعل الراوى مع فعل الشخصية، وتنتهى القصيدة بملاحظة الراوى ورصده لسلوك الشخصية الأخير/أو القرار مركزًا على حركة الشخصية عن طريق تواصل الوصف الذى يؤكد سرعة الحكى وتلاحقه وتدفقه الذى يتلاءم مع معطيات النص الدلالية التى تذهب فى اتجاه التمرد على واقع الزيف واستحالة الحب، وتبنى المسرح لنمو حدث جديد يتحرك فى

اتجاه الفعل ويصبح فى الراوى مشاركًا فى الحدث بدلا من التزامه التعليق على ما يحدث ويستسلم للفعل السلبى (افتعال النوم)، ففى الحركة الأخيرة من القصيدة يرصد الراوى مجموعة من المعطيات السـردية أهـمهـا المكان (الإسكندرية) ليكشف عن المد والطوفـان والرغبة فى الخروج من السكون فتبدأ الحركة النصية بالوصف:

كان (ترام الرمل)
منبعجًا، كامرأة فى أخريات الحمل
وكنت فى الشارع
أرى شتاء (الغضب الساطع)
يكتسح الأوراق والمعاطف
وكانت الأحجار فى سكونها الناصع
مغسولة بالمطر الذى توقفا
وكان فى المذياع
أغنية حزينة الإيقاع
عن (ظالم لاقيت منه ما كفى..)
قد علمونى كيف يجفو.. فجفا
جلست فوق الشاطئ اليابس
وكان موج البحر
يصفع خد الصخر
وينطوى - حينًا - أمام وجهه العابس
.. وترجع الأمواج.
تنطحه برأسها المهتاج
ودون أن تكف عن صراعها اليائس..!
ودون أن تكف عن صراعها اليائس..[١٣]**.**

التكرار البنائى فى نهاية القصيدة يشير إلى التمسك بموقف الذات فى مواجهة الانهيار بالقوة نفسها كما يشير التكرار التام فى الوقت الذى يبقى فيه السارد على حركته الأفقية مع حركة البناء اللغوى فيبقى الحدث مركزًا على المستوى السياقى فى الوقت الذى يقوم فيه - أى السارد - بخرق السياق مشكلا مواضع رامزة تلعب الصورة فيه دورًا كبيرًا فى إثراء الدلالة العامة للنص، مؤكدًا حالة القوة التى تعرضها الأمواج عبر انتقاء لغوى دال: يصفع - تنطحه - رأسها المهتاح - صراعها، وهذا ما يشير إلى أن «التشكيل الشعرى ليس تركيبًا لغويًا فحسب وإنما إنتاجية دلالية لا تتطابق مع التركيب اللغوى بقدر ما تتكئ على خصوصية لإطلاق الطاقات الإيحائية التى لعناصره[١٤].

وعلى الرغم مما دخل النص الشعرى الحديث من انتهاكات بنائية رغبة فى تحقيق شعرية أعمق ونص يتسم بالحيوية والثورة على الحركة الدلالية مع كل قراءة فإن الحدث المركز شكل رؤى كثير من الشعراء وقدم نماذج عديدة فى اتجاه هذه البنية التى تتسم بالسردية عبر تنامى الحدث المركز الذى تحافظ عليه التجريد وتتشكل حوله، وقد يحدث الشاعر خرقات بنائية فى جسد الحدث إلا أنه يظل مسيطرًا متصاعدًا مشكلا بنية قصصية تعتمد فى أساسها على المستوى السياقى، فالشاعر سعدى يوسف يقدم قصيدته حالة فى هذا النمط البنائى:

شيخ فى العشرين
يستيقظ - دومًا فى ساعات الصبح الأولى
يمشط شعرًا مبلولا

ويدير المذياع، وينصت للباكين
يختار قميصًا ورديًا
وحذاء ذا كعب عالٍ، وكتابًا أبيض
يقرأ شيئًا منه، وإذ ينهض
يصنع ما يقرأ كرسيًا
فى غرفته، حيث العمل المأجور
ثلاثة أطفال بدناء:
أولهم: لا يقرأ حتى نفسه
ثانيهم: ضيَّع فى مزبلة رأسه
ثالثهم: يحلم بالفقراء
كل مساء، يغلق شيخ فى العشرين
شقته وينام وحيداً
أمس، استيقظ فى منتصف الليل
تناول موساه
وحزَّ بيسراه وريداً
وأدار المذياع
وأنصت للآتين(١٥).

يتشكل السرد عبر أصوات متجاورة متحاورة متداخلة فى آن: صوت الراوى المعلق على الشخصية المركزية (شيخ فى العشرين) والشخصية والحدث المرتبط بأداء الشخصية لكشف الحالة التى يطرحها عنوان النص، وظل الراوى/السارد مخلصًا لحالة الوصف والتعليق دون تدخل أو مشاركة، مؤكدًا هيمنة المستوى السياقى للبنية مما أكسبها سردية تامة وإن استفحلت القصيدة على مواضع

رامزة تحقق فى مجملها نصًا دالا غير أن البنية ظلت بعيدة عن المستوى الاستبدالى وبقيت شعرية القصيدة تستمد من شعرية الحالة السردية القائمة على التلاحق وسرعة الحدث الذى يتوازى مع سرعة الحالة المتكررة: (يستيقظ دومًا) مع استمرار البناء التلاحقى السياقى عبر أفعال المضارع: يستيقظ - يمشط - يدير - ينصت - يختار - يقرأ - يغلق - ينام. هذا البناء يشير دلاليًا إليه العنوان (حالة) الذى يعد «شبكية يفتتح بها النص، ويؤسس لنقطة الانطلاق الطبيعية فيه، والعنوان بوعى من الكاتب يهدف إلى تبئير انتباه المتلقى، على اعتبار أنه التسمية المصاحبة للعمل الأدبى والمؤشرة عليه(١٦).

غير أن السارد يكسر بناء التلاحق الحدثى بحدث جديد يمثل لحظة الذروة والحل كما تقول السردية التقليدية فيتحول السارد إلى زمن الغياب/الماضى الموازى لضمير الغياب المنصرم أمس: استيقظ - تناول - حز - أدار - أنصت.. هذا النمط من البناء ظل أمينًا للمستوى السياقى مما ساعد على اتساع مساحة السرد وأبعد المستوى الاستبدالى إلى مساحات هامشية، والشعرية تتحقق عبر تداخل مكونات بنائية عدة «عن طريق التداخل - لا بين المستوى الاستبدالى والسياقى فحسب - وإنما عن طريق الاختلاف النوعى فى المكونات التى يتألف منها السياق(١٧).

وتأتى تجربة الحداثة الشعرية مرتبكة بين المستوى الاستبدالى والمستوى السياقى فمن الشعراء الذين يرون أن المستوى السياقى يحمل وعيًا للعلاقة بين الأنواع والإخلاص لهذا النمط البنائى السردى تحكمه قوانين التجربة والرغبة فى البوح ومفارقة البقاء فى النوع الواحد والحركة عبر أنواع تحدد للذات معالمها وعلاقتها

المتشابكة التى تفارق الحصار والوحدة والنسق الفرد والسياق المعزول، فكثير من شعراء الحداثة شكلت السردية معالم تجاربهم خصوص أهم آلياتها: الحدث، والسارد يظل دفعًا لهذا الحدث القائم على التتابع الزمنى مخلفًا نصًا يحتوى الحالة خصوصًا وأن السرد فى شعر الحداثة ناتج عن حالة يستعين فيها الراوى/السارد بالمجاز أحيانًا وأحيانًا لا يستعين كما فى قصائد محمد صالح: «قطار السادسة»:

ذات مرة وجدت كنزًا
كنت صغيرًا آنذاك
وحتى لا أعرف كم كان
لكنه كان كبيرًا ولا بد
لأذكره كل هذه السنوات
وجدته وحدى
ذات صباح شتوى
وقد غادرت لتوى قطار السادسة
على رصيف الشارع الخالى
فى أول مدينة
سافرت إليها[١٨].

عنوان الديوان (حياة عادية) يكشف مباشرة عن تجليات السرد عبر قصائد الديوان التى تتشكل عبر شخصيات وأحداث تعتمد على الحكى، ومكونات السرد ابتداء من الجملة وانتهاء بالنص، فالراوى يعتمد على الحدث المركز فى النص ابتداء من الزمن

والجملة السردية (كنت) فى الوقت الذى لا يسود المجاز الحيز البنائى تاركًا المساحة كلها لحركة السرد التى يسيطر عليها حدث جزئى يتنامى أفقيًا فى إطار الحدث الرئيسى، ولو تخلصت هذه القصيدة من البنية التكوينية الشكلية عبر الأسطر، وكتبت على طريق الجسد القصصى لتحققت فيها البنية القصية كاملة من راو وحدث ومكان عبر آلية الحكى، وهذا النوع البنائى الحداثى للخطاب فى علاقته بالأجناس الأخرى يظل قائمًا عبر ما يسمى بالتناص الجنسى (النوعى) الذى يسوى - أى التناص الجنسى - بينها وبين جميع أنواع تشكيلات الخطابات اللغوية على أساس أن أدبيتها بنية قارة فى العمل الأدبى نفسه[١٩].

وأحيانًا يكسر بعض شعراء الحداثة ما يسمى بالمستوى السياقى المهيمن الذى يخلق أنساقًا سردية متعددة أهمها الحدث الأفقى أو الحدث المركز محتفلين بالمستوى الاستبدالى، يستعين السارد بالمجاز الذى يتولد عبر تموجات نفسية لدى المبدع وعلاقته باللغة وتحولاتها عبر الجدل والتوتر والتداخل مع العالم، تتبدد الأشياء مفارقة لواقعها، فى الوقت الذى يستعين فيه الراوى بالسرد الذى يتوازى على المستوى الاستبدالى لتحقيق رؤية، هذه الرؤية هى التى تحقق نسقًا جماليًا يعتمد على كسر اعتيادية الأنساق الثابتة فيأتى النص مشبعًا بمجموعة من الانتهاكات البنائية من أهمها انتهاك الحدث المركز كما فى قصيدة «عتمة» عبدالمقصود عبدالكريم:

كانت العتمة عتمة
كان ليل القبو لا يرتاب فى عتمته
كامرأة معتمةٍ

كانت عظامٌ تتعرى
ريبة تسرق قلبًا ساذجًا يبحث عن نكهته
كان دم يرتاب فى رائحة الأم،
يقين الموت، فى الضوء الذى قيده
كان دم يرتاب فى عشرة أقمار[٢٠].

يعلن السرد عن نفسه عبر فعل السرد «كان» الذى تكرر فى المقطع خمس مرات مما يؤكد رغبة السارد فى الحكى غير أن بنيته النصية تتحرك فى اتجاهات متقاطعة بعيدًا عن التعاطى الامتدادى أو الأفقى الذى يميل إلى حدث مركزى يستقطب فعل الراوى أو الشخصيات المشاركة، ولكن حركة الراوى تتوازى مع مجموعة من الأحداث الجزئية التى تخلق نصًا متوترًا فى بنيته يلعب المجاز فيه دور البطل يشكل كل ملامحه ويحقق رؤية متشظية تسير دلاليًا إلى العتمة التى يؤكدها عنوان القصيدة، وهذه البنية التى تطرح صراع الذات مع العالم من جهة وصراع الذات مع الأداء اللغوى من جهة أخرى وهذا يكشف «أن شعرية الحداثة وهى ترفض أن تؤطر ضمن تقاليد تحددها، إضافة إلى ولعها غير المحدد بالتجريب، تتمتع إلى حد بعيد بسمة لم تتوفر من قبل لمرحلة شعرية أعنى سمة «التوتر» شكليًا ودلاليًا[٢١].

الهوامش :

١ - آمنة يوسف: تقنيات السرد، ص ٧.
٢ - ديوان محمود درويش، م١، ص ٦١٢.
٣ - السابق ص ٦١٤.
٤ - السابق.
٥ - السابق ص ٦١٤، ٦١٥.
٦ - السابق ص ٦١٦.
٧ - محمود الضبع: السرد الشعرى ص ١٣٧.
٨ - ديوان محمود درويش، م١، ص ٦١٦، ٦١٧.
٩ - أمل دنقل: الأعمال الكاملة، ص ٢٠٦.
١٠ - السابق ص ٢٠٧، ٢٠٨.
١١ - د. صلاح فضل، فصول، أكتوبر ١٩٨٠، ص ٢٢٦.
١٢ - أمل دنقل: الأعمال الشعرية، ص ٢٠٨.
١٣ - السابق ص ٢٠٨، ٢٠٩.
١٤ - د. محمد فكرى الجزار: لسانيات الاختلاف، ص ٢٠٤.
١٥ - سعدى يوسف: الأعمال الشعرية، ص ١٠٠.
١٦ - شعيب حليفى: النص الموازى للرواية، إستراتيجية العنوان، مجلة الكرمل العدد (٤٦)، قبرص، ١٩٩٢، ص ٨٤.
١٧ - د. صلاح فضل: فصول، أكتوبر ١٩٨٦، ص ٢٢٦.
١٨ - محمد صالح: حياة عادية، ص ٢٧.
١٩ - محمد فكرى الجزار: لسانيات الاختلاف، ص ٣٢١.
٢٠ - عبد المقصود عبد الكريم: ازدحم بالممالك، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢، ص ٢٤.
٢١ - محمد فكرى الجزار: لسانيات الاختلاف، ص ٦٦.

الوصف

الوصف

يشير ابن منظور إلى أن الوصف يعنى: «وصـفك الشىء بحليته ونعـتـه»[1]. أما المعنى الاشتقاقى له فإنه يعنى التجسيد والإظهار والإبراز، حيث كان يقال: «قد وصف الثوب الجسم إذا نم عليه ولم يستره»[2].

وقد عـرف البـلاغـيـون العـرب الوصف وأهمـيـتـه فى الكلام، والتفت إليه الشعراء منذ الجاهلية ومارسوه فى كتاباتهم، حتى إنه كان مقصورًا على الشعر حتى عهد قدامة بن جعفر، وكانت «غايته أن يعكس الصورة الخارجية لحال من الأحوال، أو لهيئة من الهيئات فيتحول من صورتها المادية القابعة فى العالم الخارجى إلى صورة أدبية قوامها نسج اللغة وجمالها تشكيل الأسلوب»[3].

أما فى العصـر الحديث فإن الوصف أصبح عنصـرًا مهمّا من عناصـر السـرد، بل إنه قد يكون أكثر ضـرورة للنص السـردى من السرد، على اعتبار أنه لا يوجد عمل إبداعى تعرف الحكاية طريقه يأتى خاليًا من الوصف، وهذا ما يؤكده «جيرار جنيت» عن طبيعة الوصف فيقول: «كل حكى يتضـمن - سـواء بطريقـة متـداخلة أو بنسب شـديدة التغـيـر - أصنافًا من التشـخيص لأعمـال وأحداث تكون ما يوصف بالتحديد سردًا (Narration) هذا من جهة، ويتضمن من جهة أخرى تشخيصًا لأشياء أو لأشخاص، وهو ما ندعوه فى يومنا هذا وصفًا (Description)»[4].

فالوصف آلية فاعلية فى عالم السرد حتى إنه لا ينهض بذاته

بعيدًا عن الوصف كما يرى جنيت الذى يؤكد بقوله: «الوصف يجوز تصوره مستقلا عن السرد، بيد أننا لا نكاد نلقاه أبدًا فى حالة مستقلة، إن «السرد» لا يقدر على تأسيس كيانه بدون وصف»[٥].

ويؤكد د. عبدالملك مرتاخى على أن الوصف آلية سردية مهمة «يلائم الأشياء التى توجد بدون حركة، على حين أن السرد يلائم الحركة التى توجد بدون أشياء وإذن فالوصف ألزم للسرد من السرد للوصف»[٦].

يقوم الوصف فى العمل الإبداعى بوظيفتين:

الأولى جمالية: ويقوم فى هذه الحالة بعمل تزيينى وهو يشكل استراحة فى وسط الأحداث السردية، ويكون وصفًا خالصًا لا ضرورة له بالنسبة لدلالة الحكى.

الثانية توضيحية تفسيرية: أى أن تكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين فى إطار سياق الحكى[٧].

وقد يكون الوصف موظفًا لذاته، وهذا شأن عام فى الآداب الإنسانية خصوصًا فى الشعر كوصف بركة المتوكل للبحترى، ووصف البحيرة لـ «لامارتين» وقد يوظف الوصف لغير ذاته فيأتى عرضًا فى خضم سرد حدث من الأحداث وبمقدار ما يكون ضروريًا لتسليط الضياء على بعض الأحوال، أو المواقف أو المشاهد أو العواطف»[٨].

وإذا كانت الرواية فى اعتمادها على الوصف تميل إلى إبراز الجانب التفسيرى التوضيحى للكشف عن الأبعاد الجسمانية والنفسية والاجتماعية للشخصيات الروائية، حتى يهم فى تفسير سلوكها ومواقفها المختلفة، فإن الشعر يتخذ من الوصف وظيفة جمالية، ولذا يكثر الوصف المجازى حيث «تنهض اللغة فيه بوظائف

جمالية يتلاشى معها كل شىء خارج حدود هذه اللغة الوصفية[٩].

وفى سياق دراستنا للعناصر السردية فى الشعر المعاصر تبين أنه يعتمد على الوصف باعتباره تقنية سردية تحقق ثراء نصيًا، يستحوذ على اهتمام القارئ بأن يقدم له تفصيلات عادية أحيانًا، ومجازية أحيانًا أخرى، فالنص الشعرى يزخر بأدوات وعوالم متنوعة وحركية، تأخذ مسارها عبر الذاكرة والرؤيا خصوصًا أن وصف الأشياء المحايدة المحيطة التى تمثل إطارًا سرديًا يمكن أن تصبح أفقًا للسرد بعد ذلك.

أولا: وصف الشخصيات:

يقدم الشاعر الشخصية من خلال بعدها الجسمانى، ويركز على الوصف لإبراز معالمها، وأحيانًا تظهر الشخصية من خلال الوصف الذى يقود حتمًا إلى السرد من خلال حركيته، ففى «قصيدة الخبز» لمحمود درويش يتجلى إبراهيم مرزوق فى كينونة خاصة:

كان إبراهيم رسام المياه
وسياجًا للحروف
وكسولا عندما يوقظه الفجر
ولكن لإبراهيم أطفالا من الليلك والشمس
يريدون رغيفًا وحليب
كان إبراهيم رسامًا وأب
كان حيًا من دجاج وجنون وغضب
وبسيطًا كصليب[١٠].

لم يكن الوصف - فى القصيدة - ساكنًا أى لذاته، فيؤدى إلى زخرف لغوى، بل إنه يفتح المجال لكى تمارس اللغة حضورها الفاعل خصوصًا فى سردية الشعر التى تتحقق فى ظل وعى جمالى يطرحه درويش الذى يملك ناصية الإيجاز، ولا يترك الوصف مساحة للثرثرة والترهل، بل يقوم الوصف باستلاب حالته، ويفتح أفقًا للبوح ما كان ليتحقق بعيدًا عن هذه الخاصية، فذات الراوى تدخل جدلا بينها وبين شخصيتها التى تقدمها من جهة، وبينها وبين الذاكرة والرؤيا/الماضى والمستقبل من جهة أخرى.

ويمكن اعتبار القصيدة بأكملها قصيدة سردية، فمن المقطع يتأكد السرد بالفعل السردى (كان) الذى تردد خمس عشرة مرة مما يؤكد سردية البنية النصية وحركيتها ودراميتها فى ظل تناوب الضمائر والأفعال.

ويقدم صلاح عبدالصبور شخصية زهران فى قصيدته (شنق زهران) من خلال الوصف الذى يؤكد تجلياتها الحركية الفاعلية على مستوى الرؤية والفعل داخل النص، فى الوقت الذى يتيح فيه مجال السرد من خلال الفعل السردى (كان) التى تميل إلى الحكى - مؤكدًا على سمات الشخصية الجسمانية من خلال آلية الوصف حيث يقول:

كان زهران غلامًا
أمه سمراء.. والأب مولَّد
وبعينيه وسامة
وعلى الصدغ حمامة
وعلى الزند أبو زيد سلامة

ممسكًا سيفًا، وتحت الوشم نبش كالكتابة
اسم قرية
«دنشواى»[11].

ويؤكد عبدالصبور على آلية الوصف فى طرق شخصية زهران بوصفه نموذجًا للفلاح البسيط الذى يرد الكيد والعدوان عن الأرض ممتلئًا بالأبعاد الإنسانية التى تتسع ساحتها عبر معطيات خاصة يضبطها الوصف الذى يوسع من المساحة السردية فى بنية النص ويجعله نصًا سرديًا يتحرك عبر علاقات قائمة على التماثل والتوحد مع الأشياء عبر شكل يماهى بين الشخصية من جهة والمعطيات المشبه بها من جهة أخرى، ومن هنا ينقل الوصف الرؤية من النسق الأحادى الذى يذهب فى اتجاه السكون إلى رؤية النسق المتعدد الذى يذهب فى اتجاه الحركة والتجلى فى اتجاه دلالية متنوعة تحركها الرؤية العامة للخطاب:

شب زهران قويًا
ونقيًا
يطأ الأرض خفيفًا
وأليفًا
كان ضحاكًا ولوعًا بالغناء
وسماع الشعر فى ليل الشتاء
ونمت فى قلب زهران... زهيرة
ساقها خضراء من الحياة
تاجها أحمر كالنار التى تضع قلبه

حينما مر بظهر السوق يومًا
مر زهران بظهر السوق يومًا
واشترى شالا منمنم
ومشى يختال عجبًا مثل تُركى معمم
ويميل القرن.. ما أحلى الشباب
عندما يصنع حبًا
عندما يجهد أن يصطاد قلبًا(١٢).

يقوم الوصف فى المقطع باستحضار حالة الشخصية وعالمها وتجلياتها امتدادًا من معطياتها الجسمانية التى انشغل بها الشاعر فى المقطع السابق إلى وصف الشخصية من خلال معطيات خارجية معنوية فى هذا المقطع، وأما الروائى فيرى حضور الجسد الفيزيقى من حيث هو كتلة تشغل حيزًا من الفراغ شاهدًا مهمًا على حضور الشخصية، تمامًا كحضورها الواقعى الذى لا يمكن إنكارها فيه، إنه يعطى الشخصية حيزًا أوليًا فى الفضاء الحكائى، ثم يمنحها الحركة التى تأتى دليلا على الإمكانيات الجسمانية التى حازتها الشخصية سابقًا(١٣).

فى الوقت الذى يرى فيه ديفيد لودج أن تقديم الشخصية عبر الوصف الجسمانى طريقة اتبعها الروائيون القدماء، أما الروائيون المحدثون فإنهم يفضلون أن يتركوا الحقائق الخاصة بالشخصية تظهر تدريجيًا، وتتنوع أو تنتقل مباشرة عن طريق الحدث والكلام(١٤).

ولكن الشاعر يتعامل مع الجسد الفيزيقى للشخصية ليفتح مجالا تأويليًا هو الهدف من وراء الاحتفال بالأبعاد الجسدية وليس

الرغبة فى خلق حيز للفضاء الحكائى الذى يعد هدفًا كبيرًا فى عالم الروائى، فى الوقت الذى يتحرك فيه الشاعر بوصفه راويًا بالشخصية ليتجاوز الخطوط الأولى لحضور الشخصية ويبدأ فى المزاوجة بين الأبعاد الجسدية من جهة، والأبعاد المعنوية من جهة أخرى تؤكد على الحضور الإنسانى والنموذجى الذى يلتحم به الراوى الشاعر لحظة الكشف مثل الصفات التى خلعها عبدالصبور على زهران: قويًا - نقيًا - خفيفًا - أليفًا - ضحاكًا - ولوعًا بالغناء، لسماع الشعر».

وقد توسل عبدالصبور بأدوات سردية مورثة من الراوى الشعبى من خلال تعبيرات السيرة الشعبية التى ارتبط بها تعبير: «قال الراوى» بالإضافة إلى عبارة تؤكد مشروعية السرد العربى القائم على الشفوية مثل «كان يا ما كان» و«هذه الأداة السردية عربية صميمة، ولكنها شعبية: تشيع خصوصًا فى الملاحم وفى الحكايات الخرافية العربية اللسان»(١٥).

وقد تبناها الشعراء المعاصرون ليفتحوا مجالا للتماهى مع تراثهم الشعبى كما تشير بنية القصيدة (شنق زهران) ويكسروا رتابة البنائية الغنائية القائمة على أحادية الصوت ونوازع الذات المحددة فى إنسان بالرومانسية.

كان يا ما كان أن زُفَّت لزهران جميلة
كان يا ما كان أن أنجب زهران غلامًا وغلامًا
كان يا ما كان أن مرت لياليه الطويلة(١٦).

وأحيانًا يأتى وصف الشخصية بعيدًا عن عالمها الجسمانى - الذى يجعل المسرود له (القارئ) على مسافة قريبة من الشخصية من خلال تجميع المفردات ومعطيات الشخصية مكونًا نسقًا متخيلا وواقعيًا فى آن - مشتبكًا مع معطيات غير محددة خصوصًا إذا كانت هذه الشخصية على مستوى الواقع تمتلك قدرات التجاوز والحركة الدائبة بما لها من معطيات ليس لها محددات سكونية تجعل منها إمكانية التصور أو التخييل، كما فعلت نازك الملائكة فى قصيدة «زنابق صوفية للرسول»:

أحمد كانت عيناه بحرًا
تسقى بباب الوجود كانت تنشر عطرًا
تنبت فى الصخر مرج شذر وأقحوان
تسيل نهرًا
من زعفران
أحمد قد كان يانعًا تنتهى الدوالى إلى جبينه
وفى عيونه
نكهة أرضى، وطعم نهرى، وعطر طينه
أحمد قد لاذ بى، ونمّى أهداب لحنى
فى وله راعش الحنان(١٧).

استدعت شخصية الرسول ﷺ عبر آلية الوصف المجازى الذى يحقق مساحة سردية شعرية خالصة فى الوقت الذى تفجر فيه هذه الشخصية نشوة فى كل تجلياتها لأن استحضارنا للشخصية الماضية التى لها حضور فى وعينا، يمثل دفء الماضى فى مقابل اهتراء الحاضر»(١٨).

ومن هنا يعتمد الراوى على الوصف وتأمل العلاقات الناتجة عن علاقة اللغة بالحركة النفسية والعاطفية فى الشعر الذى يقوم فيه التصوير عبر حركة الداخل وعلاقتها بالعالم الخارجى، والشخصيات العربية - خصوصًا شخصية الرسول ﷺ - تحدث خلخلة فى البنية الروحية والعاطفية عند المتلقى بما تملكه هذه الشخصيات من قدسية ونمذجة ومثالية، وتحقق إشعاعًا نفسيًا أمام الفراغ والانكسارات الإنسانية المتوالية، ومن هنا يحرص الراوى الشاعر على استدعاء هذه الشخصيات من خلال الوصف لما لها من حضور وتجل «يمثل عنصر اللذة والدفء والحنين المتروى، ومن ثم يتلذذ الراوى بوصفه لهذه الشخصيات وبخاصة الوصف الدينامى[١٩].

ثانيًا: وصف الأمكنة والطبيعة والأشياء:

المكان يظهر من خلال الوصف، والراوى/الشاعر حين يلجأ إلى الوصف فإنه يخبر المتلقى بطريقة ما بأحوال يسردها عليه، ويتحرك السرد فى ظل الوصف الذى يتداخل فيه الزمان والمكان، كما فى قصيدة: «مديح الظل العالى» لمحمود درويش الذى يقرر بأنها «قصيدة تسجيلية» - من خلال اعترافه بعد العنوان - تعتمد على السرد، تحكى تاريخًا سريًا من خلال تبدل المواقع بين الشخصيات والراوى[٢٠].

المكان يبلور رؤية العالم عند درويش؛ لذا يأتى وصفه عبر سيكولوجية متأزمة، والإحساس باللامكان أو ضياعه، فيتخذ المجاز طريقًا لتعرية الواقع، كما أن «تغير طبيعة الإحساس بالحياة هو الذى جعل أدباء القرن العشرين يغيرون أسلوب تعاملهم مع الواقع،

فلم يعد إحساسهم بالمكان يبعث فى أنفسهم الشعور بالاطمئنان لذلك تغيرت نظرتهم إليه»[٢١].

تظهر الأمكنة والطبيعة والأشياء عبر الوصف الذى يعكس حالة خاصة وسيكولوجية معقدة، تتسم بالتشظى، وتمتلك القدرة على التدليل المباشر، تعانى من القهر والفناء، كما أن الوصف يحقق رؤية الذات لنفسها وللعالم من خلال جدلها الدائم مع العالم، كما فى قصيدة «مديح الظل العالى» حيث تتسع دائرة الوصف:

والبحر أبيض
والسماء
قصيدتى بيضاء
والتمساح أبيض
والهواء
وفكرتى بيضاء
كلب البحر أبيض
بيضاء دهشتنا
بيضاء ليلتنا
وخطواتنا
وهذا الكون أبيض
أصدقائى
والملائكة الصغار
وصورة الأعداء
أبيض كل شىء صورة بيضاء، هذا البحر، ملح البحر، أبيض...[٢٢].

يظهر عالم درويش من خلال تقنية الوصف الذى يعتمد على طابع الثبات والاستقرار فيما هو مرئى: (أبيض) لذا اتخذ الجملة الاسمية فى بنية المقطع ليؤكد هذه الرؤية التى تتسم بالتشظى وتطرح تأزم الداخل الذى يعانى من اصطراع وتحول على الرغم مما يبدو فى رؤية الخارج، «فالأشياء الصغيرة اليومية، السماء، المدن، والقرى المنسية أو المتذكرة وأسماء الشوارع والساحات والشهداء تخلد فى الشعر وكأنها تقاوم حركة فناء من الخارج، لذا تراها تقف متماسكة متحدية قوانين الفناء والاستلاب والقهر ومثل هذه الرؤيا قد تقود إلى منحنى تصويرى أشمل، كما يحدث ذلك فى محاولة بنية استعارية داخل القصيدة الحديثة»(٢٣).

وبالتأمل فى الدفقة يتضح أن الوصف يقوم بفاعلية سردية تتحقق داخل فضاء مكانى ممتد، يدخل أفق الزمانية؛ فيحدث جدل بين الزمان والمكان، ويتماهيان فى ظل رؤية الذات للعالم التى تتأسس فى اتجاه لونى/ أبيض يشير إلى الوجود والعدم فى آن.

وفى قصيدة «روبرتو» للشاعر سعدى يوسف يعتمد الراوى على وصف المكان ومعطياته وعالمه الذى يزخر بالحركة والتموج فى الوقت الذى يشكل أفقًا سرديًا:

كانت الحانة غريبة عن حانات «توريه مولينوس» التى تبعد قليلا عن مدينة «مالقا»، إنها فى الواقع دكان صغير ذو دكتين طويلتين وأربعة كراسى، دكان تدخله بعد أن تصعد درجات أربعًا من الشارع، أحد الكراسى الأربعة لعازف القيثار(٢٤).

يفتتح الراوى الدفقة بالبنية السردية عبر مكوناتها الفعل «كانت»، ثم يكشف عن طريق الوصف معطيات المكان/الحانة التى

تتجلى عبر تجسيد واقعى (إنها فى الواقع) ثم يسرد الراوى تصويره للمكان الذى يبدو ساكنًا غير أن السكون يتحول إلى حركة عبر علاقاته الخاصة:

عبر الكوة تنتصب امرأة بملابس سوداء
تعد زجاجات البيرة، واحدة واحدة
وتمسد شعرًا أبيض
عبر الكوة تمتد يدٌ معروقة
عبر الكوة تمتد امرأة بملابس سوداء
وأكمام مشقوقة[٢٥].

يسهم المكان فى توجيه علاقات الحدث السردى، وينتقل الراوى بالكاميرا إلى رصد عالم الحانة ليلتقط صورة المرأة التى تمارس حضورًا فاعلا ليكسر تواصل وصف المكان الذى يمكن أن يجلب الاسترخاء فى التواصل أو الإحساس بفاعلية المكان؛ لذا يتوقف الراوى عن استطراده فى السرد الناتج عن الوصف، «كانت» إلى وصف الشخصية المتحركة (امرأة): تعد - تمسد - تمتد. هذا التزاوج فى رؤية الوصف يؤكد أن الخطاب الشعرى لا ينشغل بالمكان بوصفه بطلا إذا صح التعبير أو مسرحًا يمارس عليه الروائى حضورًا فنيًا تخييليًا، لكن الشاعر يتعامل مع المكان بوصفه رؤية للعالم أو بوصفه كونًا خاصًا يحقق فيه الراوى/الشاعر وجوده فى لحظة ما.

إذا كان الوصف باعتباره آلية سردية قد ارتبط بالتحديد والتجسيد عبر الشخصية والمكان ومعطياتهما فإن الوصف فى بنية

الخطاب الشعرى تتجلى عبر العلاقات التركيبية كما فى الوصف اللغوى سواء أكان نحويًا أم بلاغيًا ويصبح «العالم الشعرى فى هذا النمط الوصفى هو بجملته هذا «الممثل» ايقونيا(٢٦).

وكلما تحققت المنطقية فى العلاقة بين أطراف الوصف قلل هذا الترابط من دهشة الصورة الشعرية.

وفى هذا النمط الوصفى يقدم الراوى عالمًا مفعمًا بالصور مستغرقًا فى التفاصيل والأفعال، ويقوم الوصف النحوى بدور مهم فى خلق مساحة سردية تعتمد على الحالة الخاصة التى تتحقق فى لحظة اكتشاف الراوى للعالم:

فى الدكان
البسته مستعملة...
وفتاة تدخل فى الدكان
ناحلة كانت
عيناه تتسعان
كما تتسع التنورة فى الريح
وتتسعان.
كى تريا سترة عاشقها المقلوبة
سترته الحمراء - السوداء
وأزرار الصدر المثقوبة(٢٧).

يتعامل الراوى مع المكان عبر الوصف لمعطياته التى تخلق بنية سردية، وعبر الوصف النحوى، فالمكان به ألبسته والملابس تدل على الشخصية والطبقة الاجتماعية وطريقة الحياة، فالملابس

يدخل عليه الوصف النحوى فتشير إلى الفقر والتدنى (ألبسته مستعملة)، ثم يقدم الراوى شخصية من خلال وصفها الجسمانى الذى تشكله العلاقات اللغوية: (الفتاة.. ناحلة) (عيناها تتسعان كما تتسع التنورة فى الريح)، (سترة عاشقها المقلوبة.. الحمراء - السوداء - الأزرار المثقوبة).

هذا التكوين البنائى الذى يعتمد على الوصف يؤكد قراءة الراوى للواقع ومعطياته من خلال المكان والشخصية اللذين يشكلان عبر أيقونات نصية علاقات دلالية متنوعة.

وقد أفرط شعراء الحداثة فى استخدام البنى السردية القائمة على الوصف اللغوى: النحوى والبلاغى: على اعتبار أن اللغة هى العالم والعالم هو اللغة يمارس معها الشاعر كافة العلاقات القادرة على تحقيق ذاته جماليًا وفنيًا، فالشاعر أو الكاتب يتعامل مع هذه الأداة (أى اللغة) ليس من جهة الدلالة وإنما من جهة التركيب، من جهة العلاقات النحوية والبلاغية بين الكلمات، ليس مقصودًا بهذا التعامل أن يوصل معنى أو دلالة - وإن كان ذا دلالة لا تخضع للصدق أو الكذاب ولا للتناقض أو عدم التناقض، لأنها تتصل بشعور الكاتب أو الشاعر - وإنما المقصود بهذا التعامل أن يحدث أثرًا يؤدى عند المتلقى - إلى توازن نفسى وشعورى[٢٨].

ومن الشغف باللغة فى نيار شعرية الحداثة تبلور النمط الوصفى «الذى يهدف إلى تمثيل عالم متخيل على وجه الإطلاق، لأن يتوافر على درجة انتظام عالية، لتكون عملية التمثيل ممكنة.. إن الغموض الذى ينزاح على مستوى الأداء اللغوى ليكتفى «العمل» بغموض ما يمثله التتابع التصويرى»[٢٩].

والراوى فى هذا النمط البنائى لا يرصد من الخارج بل يصبح

جزءًا من بنية الوصف والتتابع الذى يكشف أبنية متشظية فى الوصف نفسه، هذا التشظى يتطابق بين رؤية العالم ورصدها أو قراءتها لحظة حركتها فالتماهى بين حركة اللغة وحركة العالم يخلق مساحة سردية كبيرة تمنح المتلقى قدرة على التأويل وكشف علاقات التشابك البنائى الذى يتجلى فى الطبيعة الوصفية كما فى قصيدة محمد آدم: «دائرة انعدام الوزن»:

توقفت تحت عين الشمس الحمئة ونظرت إلى الوادى:
أ - نمل يسير كجيش بلا ألوية
عصارة السماء قطع متجاورات وغير متجاورات من النار
وغرابيب سود
وأبنية هرمة
ومساكن خاوية إلا من السنط والعصافير مشتعلة
والمسافة بين كوكب وكوكب
اقصر من المسافة بين الضحية وقاتلها
ولا مفر
ب - النمل يزحف على الشجر ومداخل الطرق
ويتخذ من الجبال بيوتًا
ومن الشجر سكنًا له وإقامة
وهو أبيض وله رءوس مدببة كأنها الإبر
فقلت:
أما من رحمة واحدة[٣٠].

هذه البنية النصية تشير إلى مشهد سردى خرابى يولد إحساسًا

عارمًا بالانهيار والسقوط والموات: كل شىء فيه يسير إلى هاوية أو نهاية سحيقة، كل شىء يسير إلى موت حقيقى جارف، الكون تحول إلى مقبرة ما كما تدل معطيات النص «هو العالم (الكون) من أبهة خرابه الكاملة»[٣١].

هذا النوع من البناء فى خلخلة التماسك النصى فى الخطاب الشعرى فخرج على النظام إلى الفوضى رغبة فى إحداث أنساق جمالية مغايرة للسائد والبحث عن معادل جمالى إذا صح التعبير لكون تسكنه الفوضى والتوتر والقلق، إنها لحظة تمثيل العالم جماليًا وفنيًا.. حينما يطالع القارئ القصيدة فى بنيتها تلك فإنه يطالع العالم/الكون.

وإذا كان بعض نقاد الرواية يرون أن هناك إشكالا حول علاقة السرد بالوصف على اعتبار أن الوصف ليس لازمًا للسرد فإن بعضهم الآخر يرى أن هذا الإشكال مفتعل حيث إن «السرد والوصف لا ينفصلان أو لا يكادان ينفصلان، فهما أكثر ما يكونان تلازمًا وتقاربًا وأقل ما يكونان تزايلا وتفارقًا»[٣٢].

ولكن الوصف فى الشعر كالروح للجسد إذا صح التعبير على اعتبار أن اللغة طبيعتها وصفية، والوصف لا يكون إلا فيها فينتقل السرد من مستواها الاعتيادى إلى مستوى متعال عن طريق اللغة.

الهوامش :

١ - ابن منظور: لسان العرب، مادة (وصف).

٢ - ابن رشيق: العمدة فى محاسن الشعر وأدبه ونقده، ٢/٢٩٢.

٣ - د. عبدالملك مرتاض: فى نظرية الرواية، ص ٢٨٥.

٤ - نقلا عن: د. حميد لحمدانى: بنية النص السردى، ص ٧٨.

٥ - جيرار جنيت: حدود السرد، ترجمة بن عيسى بوحمالة: طرائق التحليل السردى اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ١٩٩٢، ص ٧٦.

٦ - د. عبدالملك مرتاض: ألف ليلة وليلة، دراسة سيمائية الحكاية، بغداد: دار الشئون الثقافية العامة ١٩٨٩، ص ١٠٨.

٧ - د. حميد لحمدانى: بنية النص السردى، ص ٧٩.

٨ - د. عبد الملك مرتاض: فى نظرية الرواية، ص ٢٦٤.

٩ - السابق ص ٢٩٥.

١٠ - ديوان محمود درويش، م١، ص ٦٢٠، ٦٢١.

١١ - صلاح عبدالصبور: الأعمال الكاملة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣ ص ١٩٥، ١٩٦.

١٢ - السابق ص ١٩٦.

١٣ - د. مصطفى الضبع: رواية الفلاح، فلاح الرواية، ص ٥٧.

١٤ - ديفيد لودج: الفن الروائى، ترجمة ماهر البطوطى، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، المشروع القومى للترجمة، ٢٠٠٢، ص ٧٨، ٧٩.

١٥ - د. عبد الملك مرتاض: فى نظرية الرواية، ص ١٧٣، ١٧٤.

١٦ - صلاح عبدالصبور: الأعمال الكاملة، ص ١٩٧.

١٧ - نازك الملائكة: يغير ألوانه البحر، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة آفاق الكتابة، (٢٠) ١٩٩٨، ص ٧٩.

١٨ - د. مراد عبدالرحمن مبروك: آليات السرد فى الرواية العربية المعاصرة، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية (١٠٠)، مارس ٢٠٠٠، ص ١٢٤.

١٩ - السابق ص ١٢٤.

٢٠ - راجع ديوان محمود درويش، م٢، ص ٩٨.

٢١ - د. حميد لحمدانى: بنية النص السردى ص ٦٨.

٢٢ - ديوان محمود درويش، م٢، ص ٧٢، ٧٣.

٢٣ - فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص ٣٤.

٢٤ - سعدى يوسف: الأعمال الشعرية، ص ٥٧.

٢٥ - السابق ص ٥٨.

٢٦ - د. محمد فكرى الجزار: لسانيات الاختلاف، ص ٢٤٢.

٢٧ - سعدى يوسف: الأعمال الشعرية، ص ٦٣ - ٦٤.

٢٨ - د. عبد المنعم تليمة: الشعر ينبئ ويتنبأ، إضاءة (٧٧)، الأعداد (١ - ١٤) القاهرة: الملتقى للإنتاج الفنى والثقافى ط١، يناير ١٩٩٤، ص ٥٢.

٢٩ - د. محمد فكرى الجزار: لسانيات الاختلاف، ص ٢٤٤.

٣٠ - محمد آدم: متاهة الجسد، القاهرة: مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٤ ص ١٤٠.

٣١ - د. محمد فكرى الجزار: لسانيات الاختلاف، ص ٢٤٢.

٣٢ - د. عبد الملك مرتاض: فى نظرية الرواية، مرجع سابق، ص ٣٠٢.



الحوار

الحـــوار

الحوار هو الكلام الذى يتم بين شخصيتين أو أكثر، وبالتحاور يمكن أن يتعانق مع كلام شخصية واحدة، وقد تستخدم صيغة الحوار لعرض آراء فلسفية أو تعليمية أو نحوها، أما فى مجال المسرح فالحوار يتميز بقيم خاصة منها:

١ - يدفع إلى تطوير الحدث الدرامى، وتجليته، ومن ثم تنتفى وظيفته كعامل زخرفى خالص.

٢ - يولد فى المشاهد الإحساس بأنه مشابه للواقع، مع أنه ليس نسخة فوتوغرافية للواقع المعيش.

٣ - يوحى بأنه نتيجة أخذ ورد بين الشخصين المتحاورين (الشخصيات) وليس مجرد ملاحظات لغوية تنطق بالتبادل[١].

وعلى الرغم من أن الحوار يعد تقنية مسرحية فإن الفنون الأخرى مثل الشعر والرواية قد اتخذته وسيلة تعبيرية، خصوصًا الشعر، فالشاعر القديم كان يتعامل مع الحوار من خلال أدوات: «قالت، قلت» عبر الرواية، وبهذا «يبتعد عن التجسيم الدرامى بمقدار ما يقترب من السرد القصصى»[٢]. ولكن الشاعر المعاصر اتخذ الحوار بوصفه وسيلة تحقق الدرامية فى قصيدته، وتبتعد بها عن الغنائية والترهل، كما تؤكد نزوعه للحوار رؤيته المتشابكة والمعقدة ومحاولة إعادة صياغة العالم المتشظى وحواره «ورغبة فى الإخلاص للتجربة وحرصه على تجسيمها»[٣].

ويرى ميخائيل باختين أن هناك فرقًا بين الحوار فى الرواية الخطاب الشعرى وأن كلا منهما تفرضه طبيعة بنائية خاصة بالنوع، فالحوار فى الرواية الصوغ الحوارى فيه «يسند من الداخل المهتمة ذاتها لموضوعه والتعبير عنه بمساعدة الخطاب، محولا بذلك دلالة الخطاب وبنيته التركيبية فيغدو هنا تبادل التوجه الحوارى وكأنه حدث الخطاب نفسه، مضيفًا عليه الحركة الدرامية من الداخل أيضًا على كل واحد من عناصره»[٤].

أما الحوار فى الشعر فإنه «لا يستخدم الصوغ الحوارى الطبيعى للخطاب بكيفية أدبية لأن الخطاب الشعرى يكفى ذاته بذاته، ولا يفترض وجود ملفوظات الآخرين خارج حدوده، إن الأسلوب الشعرى هو اصطلاحًا مجرد من كل تأثير متبادل مع خطاب الآخرين ومن كل (نظرة) نحو خطاب يصدر عن آخر»[٥].

كما أن «فى الشعر يتحقق الوعى الأدبى تحققًا كاملا داخل لغته، ويكون محايثًا لها بكليته ويعبر عن نفسه من خلالها مباشرة وتلقائيًا بدون قيود ولا مسافات»[٦].

كما أن الحوار فى الرواية يتجه صعودًا أو هبوطًا نحو خطابات الآخرين فى إطار ما تطرحه مجموعات الخطابات من علاقات اجتماعية ورؤياوية وخصائص أسلوبية متنوعة ومن هنا تصبح لغة السرد فى الحوار تتسم بحركة الأنا والآخر فى آن داخل التشكيلات الحوارية، إن الحوار لا يرقى بنفسه ولا يضع مؤشرًا بنفسه، وإنما من خلال اصطراعه مع صوت الآخر قربًا أو بعدًا .

لكن الحوار فى الشعر يتسم بلغة خاصة تتجه نحو الخطاب نفسه وتصنع حالة من التوتر والتألم، فتتحقق هذه اللغة كأنها لغة أكيدة، حاسمة حاضنة كل شىء وبواسطتها عن طريق أشكالها

الداخلية، يبصر الشاعر، يفهم ويتأمل، وعندما يعبر عن نفسه لا شيء يستثير فيه الحاجة إلى الاستعانة بلغة (أخرى)، (أجنبية). لغة الجنس الشعرى هى عالم بطليموسى واحد وفريد، وخارجه لا يوجد شيء، وتستشعر حاجة[٧].

والحوار فى الشعر من الأدوات الفنية التى توسل بها الشاعر المعاصر فى التعبير عن تجربته المعقدة والرغبة فى بناء نصى بعيدًا عن التسطيح والمباشرة والغنائية والترهل، بعيدًا عن أحادية الصوت ورغبة فى تعددها مع أصوات الآخرين لكشف مواقف متنوعة ورؤى مختلفة، وعلى الرغم من أن الحوار تكنيك مسرحى فإنه يخلق مساحة سردية تتشكل عبر أصوات سردية متحاورة فى الوقت الذى يخلص الحوار البنية النصية الشعرية من أفق ممتد ذى تواصل حركى هادئ إلى أفق متعرج، متوتر، وتتماهى مع الإنسانى الذى يتسم بالاشتباك والحركة والتواصل والتداخل مع الآخر والصخب والتوتر والاكتشاف، وقراءة العالم فى ظل تجلّ خاص لذوات الحركة، يبقى النص الحوارى وثيقة وجود عميق مزدحم بالأسئلة والحوار مع الذات والآخر حتى يبقى حضور الذات مضيئًا ساطعًا.. ومن هنا كان ازدواج الدراما بالشعر أشد تكافؤًا وأكثر عونًا على تحقيق جوهر كل منهما فى وحدة تبرز خواطرها الوظيفية»[٨].

وقد اتخذ الحوار فى بنيته السردية داخل النص الشعرى مسارين:

الأول: يتمثل فى حوار الذات مع نفسها وهو ما نسميه الحوار الداخلى أو المنولوج.

الثانى: الحوار الخارجى ويتمثل فى وجود صوتين متحاورين فى النص.

أولا: الحوار الداخلى أو حديث الذات المنولوج الداخلى وهو « ذلك التكنيك المستخدم فى القصص بغية تقديم المحتوى النفسى للشخصية، والعمليات النفسية لديها - دون التكلم بذلك على نحو كلى أو جزئى - وذلك فى اللحظة التى توجد فيها هذه العمليات فى المستويات المختلفة للانضباط الواعى قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام على نحو مقصود»(٩).

والمنولوج من الوسائل التى تحقق بناء سرديًا فى الخطاب الشعرى لأنه يكشف عن الكيان النفسى للذات المتكلمة/ الراوى/ الشاعر، وعن وعيها، كما فى قصيدة (الزيارة) للشاعر سميح القاسم:

قلت لنفسى: لا بأس نزور «حلبيا»..
نتغدى ونثرثر فى حال الدنيا والثورة والمرأة والدولة
والكادر والحرب النووية والشعر
ونقلب معتدلا ونعدل مقلوبًا
قلت لنفسى: نغلبه فى «المحبوسة» أو يغلبنا،
نتأمل واجهة المستشفى الطليانى ونذكر دانتى اليجيرى
ونحاول أن نستبطن ما ساور موسولينى من أفكار
(تافهة حتمًا!)(١٠).

يقوم المنولوج بفاعلية سردية، فالراوى يستدعى ذاته ويحاورها فى استرسال يخلق مساحة سردية فهو المُرسل والمرسل إليه فى آن،

والذى يخلق هذه الخاصية البنائية القلق والحيرة اللذان يشكلان عالم الذات وهى تحاول أن تقرأ واقعها فى إطار نفسى مما يسهم فى عملية التداعى التى تتم فى وعى الشاعر.

وفى قصيدة «الورقة الأخيرة - الخبوى» تتشكل البنية السردية عبر المنولوج الداخلى حيث يقدم أمل دنقل صورة تعتمد على التذكر وترسم مشهدًا سرديًا لعالم الذات وعلاقاتها:

هل أنا كنت طفلا..
أم أن الذى كان طفلا سواى؟
هذه الصور العائلية..
كان أبى جالسًا، وأنا واقف.. تتدلى يداى!
رفسة من فرس
تركت فى جبينى شجًا، وعلّمت القلب أن يحترس.
أتذكر...
سال دمى
أتذكر..
مات أبى نازفًا[11].

ويأتى المنولوج الداخلى شكلا من أشكال الحوار المباشر مع الذات وهو فى حالة تدفق وتمام كاشفًا عن تداخل الأصوات السردية عبر ضمائر: المتكلم والغائب والمخاطب فى بنية نصية واحدة استطاع الشاعر من خلالها أن يكسر أحادية الصوت وغنائيته، فى الوقت الذى يؤكد الاستفهام حالة القلق والتوتر المماثل للتوتر البنائى.

وفى ديوان (هكذا قلت للهاوية) يقول رفعت سلام متخذًا طريقة جديدة للسرد:

وقلت لها: أنت هوة،
وأنا حجر
وقلت: تضيقين عنى،
فلا انزلق فيك، أو أهوى
وقلت: كيف انفذُ - أنا الشاسع الشاهق -
فى ثقب إبرة يتيم
وقلت: أنا أضيق من نفسى
فكيف أتسع لى؟[١٢].

وعند محمود درويش يأتى المنولوج بوصفه تكنيكًا سرديًا ليتسع المجال للتدفق النفسى القائم على الجدل، ويدخل إلى القارئ بوصفه نموذجًا إنسانيًا يشاركه الانكسار والتموج ورغبة البوح، إنها الذات تؤكد حضورها الحركى كما فى قصيدته: «سنخرج»:

سنخرج
قلنا: سنخرج
قلنا لكم: سوف نخرج منا قليلا، سنخرج منا
إلى هامش أبيض نتأمل معنى الدخول ومعنى الخروج
سنخرج للتو. آب أبونا الذى كان فينا إلى أمه الكلمة
وقلنا: سنخرج. فلتفتحوا خطوة لدم فاض عنا.
وغطى مدافعكم، أوقفوا الطائرات المغيرة خمس دقائق أخرى

وكفوا عن القصف، براً وبحراً، ثلاث دقائق أخرى
لكى يخرج الخارجون، وكى يدخل الداخلون
سنخرج، قلنا: سنخرج(١٣).

يهيمن على المقطع ضمير الذات (نحن) ممتزجًا بالرؤيا/ المستقبل، ويؤكد حضورًا فاعلا للراوى العليم الذى يعرف كيف تتحرك خطاه فى ظل الانهيارات المتعددة، والشعور الدائم بالهزيمة، لذا تتأكد رغبة الذات فى البوح عن طريق الحكى لإعلان التحدى والجدل مع العالم، وتتسع فى ظل هذه الجدلية مساحة السرد لتغطى ملامح البنية النصية، ويتحرك النص مع أفعال الرغبة والتحقق فى المقطع حتى تردد الفعل المضارع بكثرة فى القصيدة متجهًا للأمام/المستقبل حينًا عن طريق استخدام حرف «السين»، وحينًا متجهًا نحو الذاكرة، الماضى؛ لتقوم جدلية من نوع ما بينهما ويأخذ السرد طابع الديمومة والحركة.

أما الشكل الثانى فهو الحوار الخارجى على الرغم من كونه تكنيكًا مسرحيًا إلا أنه دخل جسد النص الروائى، والنص الشعرى؛ ليحقق الكاتب من ورائه طموحات فنية تضفى نبرة وجود أكثر من صوت أو أكثر من شخصية فى القصيدة، هذا التعدد الصوتى بجانب تحقق الدرامية - يفتح طريقًا للسردية، ويكشف عن إيقاع فكرى متناغم حينًا ومتعارض حينًا آخر، هذا الإيقاع الفكرى يتطلب عبر تحققه مساحة سردية يتخلق فى ظلها، ويمنح النص الحياة، فالحوار يأتى أحيانًا فى زى الرواية/ الحكى كما فى قصيدة: «الحوار الأخير فى باريس» لمحمود درويش. وفى هذه الصورة يأتى الحوار على صيغة قال/ قالت، ومنها:

أين تنام أخيراً

على مقعد فى الحديقة؟

قلت: الا يقبلون هنا؟

قال لى: ربما يقبلون، ولكنه تعب لا يخاف

وقلت: أيوجعك الليل؟

قال: وتوجعنى الروح والنجمة الباردة(١٤).

قالت: لتقلتنى؟

فقال: لكى أعيد لى الهوية(١٥).

فأفعال القول حين تأتى فإنها تفرض على بنية النص مسحة سردية، ثم يأتى بعدها تفاصيل الحكى، وربما يكون قائل القول فى الحالتين اللتين تتجاذبان الحوار هو الراوى/الشاعر نفسه، يفتح لنفسه مجال السرد، حتى يأخذ القارئ بعيدًا عن النبرة الغنائية المسطحة، ويدخل فى غمار التجربة المركبة المعقدة التى تشبه العالم الذى يتجادل معه، ويرغب فى كشف ملامحه، ويحدد العلاقة معه.

وأحيانًا يأتى الحوار مجسدًا لصوتين منفصلين: صوت الشاعر وصوت الآخر، دون اللجوء إلى رواية الحكى (قال - فقالت)، ولكنه الحوار المباشر الذى ينشأ فى ظل رؤيتين عبر صوتين يتجاذبان ويتصارعان، كل منهما له رؤيته الخاصة للأشياء والعالم.

ففى قصيدة: (أقبية، أندلسية، صحراء) من ديوان «حصار لمدائح البحر» يلجأ محمود درويش إلى الحوار بوصفه تقنية جمالية تخلق مناخًا دراميًا ويفتح أفقًا سرديًا عبر بوح كل شخصية بما تدلى به من معرفة تعتمد على التوازى أو التوالى... يكشف من

خلالها للقارئ عن القلق الذى ينتج فى ظل التساؤل، ويمنح النص حركية قادرة على الاحتواء والشعور بالنشوة لدى القارئ؛ لأنه سيذهب إلى إحدى الرؤيتين، وينحاز إليها، أو قل سيقع فى منطقة حيرة الانحياز، الذى يجعله مفتوحًا على النص، يقدم بدائل تأويلية، فالشاعر وصاحبه يتحركان قربًا وبعدًا..

- إلى أين يا صاحبى؟

- إلى حيث طار الحمام فصفق قمح.. وشق السماء

- ليربط هذا الفضاء بسنبلة فى الجليل

- هل نجوت إذن يا صديقى؟

- تدليت من شرفة الله كالخيط فى ثوب أمى الطويل

- وارتطمت بعوسجة فانفجرت...

- لماذا تريد الرحيل إلى قرطبة؟

- لأنى لا أعرف الدروب، صحراء صحراء(١٦).

يعتمد الشاعر على السردية فى بنية النسق الحوارى، حتى تمارس اللغة حضورًا حكائيًا فى ظل ظهور الوصف العادى تارة والمجازى تارة أخرى، والانتقال من صوت المخاطب إلى صوت المتكلم، يخلق مساحة سردية معبأة برغبة الذات فى اكتشاف كنهها المهدم، وحقيقة اغترابها فى ظل الشعور بالضياع الذى يمارسه المكان بوصفه مسرحًا للوجود.

أصبح الحوار تقنية مهمة فى انبناء النص الشعرى حيث تتعدد مستويات الصياغة وبالتالى يتعدد المستوى الدلالى فى الوقت الذى يفتح فيه الحوار آفاقًا للسردية من خلال جدل الأصوات

المتحاورة: ذات الشاعر وذات الآخر. وينشأ صوت ثالث أو طرف ثالث فى صياغة السردية فى النص الحوارى هو صوت الراوى الذى يرصد مشهد الحوار كما فى قصيدة «هل ذهبت إلى البحر.. هل قال لك» للشاعر جمال القصاص:

ما الذى قد تبقى إذن؟
كانت الأرض تكمل دورتها
كلما رف طائرها القزحى ببابه
كان ينقش وهم صبابتها فى يديه بوهم غيابه
- أنت تبتعدين..
• وأنت..
- لماذا التقينا؟
• لأغلق أبواب قلبى علىَّ
- وكيف سأفتحها؟
• أنا امرأة كسر العشب جرتها
ليس لى غير خمس حواس، ومملكتى
كومة الذكريات.. أعلقها فوق
ظهرى، لأشبه جسمى(١٧).

يتشكل هذا المقطع عبر أصوات ثلاثة هى صوت الراوى/الشاعر الذى يرصد واقع الحوار ومعطياته وعالمه الذى ينشأ بين طريقين هما العاشق والعاشقة، ولعل تساؤل الراوى هو ما يفتح أفق السرد مضافًا إليه زمن الحكى المحدد فى فعل الإحالة إلى الماضى (كانت)، ثم يفتح مسرح الحوار بالتعليق على عالم الذكرى الذى

يشكل ملامح العاشق والعاشقة، فالمرأة كلما رف طائرها بباب عاشقها نقش العاشق وهم صبابتها فى يديه ومن هنا يتشكل الحوار بين طرفين ينتابهما سرد الطرف الثالث الراوى العليم بموضوع الحوار.

وقد يخلق الحوار فى الشعر صراعًا وتوترًا لأنه يحتل وجهتين متناقضتين أو رؤيتين متوازيتين ولكن ليس كل حوار يمكن أن يخلق صراعًا خصوصًا فى شعر الحداثة و«إنما يكون فى بعض الأحيان إنجازًا تداوليًا لشعرية العمل، حيث لا يمكن للدلالة النصية أن تتشكل من خلال صوت وحيد[١٨].

ولكن الصوتين ينحازان ويتجاوبان وربما يتماهيان لخلق موقف يميل إلى التوحد كما فى قصيدة عبدالمنعم رمضان التى ينبنى فيها الحوار بين طرفين محددين بكلمة العاشق إلى العاشقة:

العاشق: حين نصير عجائز نصبح ممحوين
العاشقة: ومتزنين
العاشق: سوف يقيم الله بناء رحبًا
تحت المقبرة البحرية
العاشقة: وينفخ فى أجداث الموتى
ينبعثون رجالا فى صف
ونساء فى صفين
العاشق: وينادى يا أبناء الله
يجيب الجمع: نعم
العاشقة: ينادى يا فتيات الله
يجبن: نعم

العاشق: وإذا نادى يا رمضان
يكون الجمع حليفاً للنسيان
العاشقة: وإن نادى يا فاطمة
تطأطئ كل النسوة
يذكرن الأيام الأولى
والبستان
ورجلا عند الحافة
يرخى شركاً فوق امرأة عند الحافة
العاشق: صرنا ممحوين
العاشقة: ومتزنين
العاشق: مات الرجل الواحد
العاشقة: يحيا الجمع
وماتت كل امرأة
العاشق: يحيا الجمع(١٩).

هذا النسق الحوارى يفتح أفقًا سرديًا من خلال المساحة النصية التى يهيمن عليها كل طرف فى العاشق أو العاشقة فى الوقت الذى يسهم فيه انبناء النسق الحوارى فيما يمكن أن نسميه البناء الأفقى التتابعى الذى يشكل رؤية أحادية يتم عليه التحاور لا يقوم الحوار على التقاطع أو التوازى الذى يشكل مستويات متقاطعة فيتولد الإحساس بالصراع عبر البنية النصية، وقصيدة عبدالمنعم رمضان الذى يقوم الحوار فيها بين العاشق والعاشقة المتحدين المقررين لأفق ممتد يجمعهما حتى فى القرار أو ما يمكن تسميته بالنتيجة الحتمية للحوار، فالعاشق يقرر: (يحيا الجمع)، والعاشقة تقرر:

(يحيا الجمع) وهذا القرار لا يعكس الصراع ولا ينفى أشخاصًا أو صفات فى البناء الدلالى، فالكل يتحرك على أرض واحدة، وهذا التماثل والتماهى يؤكد ظهور البنية السردية التى تكسر غنائية الذات وانفعالها.

الهوامش :

١ - د. إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة: دار المعارف ١٩٩٥، ص ١٠١، ١٠٢.

٢ - د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، القاهرة: دار الفكر العربى ١٩٧٨، ص ٣١، ص ٢٩٨.

٣ - السابق ص ٢٩٩.

٤ - ميخائيل باختين: الخطاب الروائى، ص ٥٧.

٥ - السابق ص ٥٧، ٥٨.

٦ - السابق ص٥٨.

٧ - السابق ص ٧ وما بعدها.

٨ - د. صلاح فضل: فصول، أكتوبر ١٩٨٠، ص ٢٢٤.

٩ - روبرت همفرى: تيار الوعى فى الرواية الحديثة، ترجمة د. محمود الربيعى، القاهرة: دار المعارف ١٩٧٤، ص ٤٦.

١٠ - سميح القاسم: الأعمال الكاملة جـ٣، ص ٧٠.

١١ - أمل دنقل: الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٣٦٠.

١٢ - رفعت سلام: هكذا قلت للهاوية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣، ص ١٨.

١٣ - ديوان محمود درويش، م٢، ص ٢٢٩.

١٤ - السابق ص ١٢٢.

١٥ - السابق م١، ص ٥٧٨.

١٦ - السابق م٢، ص ٩٠.

١٧ - جمال القصاص: هل ذهبت إلى البحر، إبداع، العدد (٦) يونية ١٩٨٨، ص ٧٢.

١٨ - د. محمد فكرى الجزار: لسانيات الاختلاف، ص ٢٣٦.

١٩ - عبد المنعم رمضان: أنت الوشم الباقى، إبداع العدد (١٠) أكتوبر ١٩٩٢، ص٥٩.



أشكال السرد ومستوياته

أشكال السرد ومستوياته

يتحقق السرد عبر آليات يركز السارد عليها - كما سبق الإشارة - ويتخذ أشكالا متعددة عن طريق تعددية الضمائر، والضمائر التى ينبنى من خلالها الخطاب السردى ثلاثة هى: أنا - أنت - هو. ويرى د. عبدالملك مرتاض أن «اصطناع الضمائر يتداخل إجرائيًا مع الزمن من وجهة، ومع الخطاب السردى من وجهة ثانية، ومع الشخصية وبنائها وحركتها من وجهة أخرى[1].

وإذا كانت الضمائر الثلاثة فى العمل الروائى تميل إلى علاقة حميمة بالشخصية تتوقف على طريقة تقديمها وإنما تقوم الضمائر فى الخطاب الشعرى بطريقة بنائية معقدة ومتشابكة لا يكون مردها الانفعال الشعرى المرتبط بالغنائية، ويقوم الضمير بوصفه وحدة بنائية بخلق مساحات دلالية رامزة وسردية أحيانًا، كما أن الضمير فى البنية الشعرية يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالسارد الشاعر وكثيرًا ما يلتحم بالذات الشاعرة ويصبح الضمير عائدًا على الراوى الشاعر وإن اختلفت رؤياه.

ضمير المتكلم:

فى السرد الروائى يأتى ضمير المتكلم فى المرتبة الثانية من حيث الأهمية السردية بعد ضمير الـ (هو) الغائب وأحيانًا يقوم الضمير باستدعاء السياق فالضمير (هو) يستدعى المستوى السياقى أما ضمير الخطاب فيسير إلى المستوى الاستبدالى لأن الأول يفتح مساحة للحكى السردى كما يعد ضمير المتكلم فى

الخطاب الشعرى ممثلا للحضور الأول للضمائر لأن السارد (هو) الشاعر والعالم يتحرك بين يديه عن طريق اللغة.

ويقوم ضمير المتكلم بدور فاعل فى كسر الفروق الزمنية والسردية بين السارد والشخصية والزمن، خصوصًا فى الخطاب الشعرى تنتفى الحواجز والفروق ويصبح التماهى سمة بين الراوى والشخصية والزمن، كما أن (ضمير) المتكلم يجعل القارئ أكثر حضورًا وانجذابًا إلى النص، كأن «ضمير المتكلم يحيل إلى الذات، بينما ضمير الغياب يحيل على الموضوع.. إن ضمير الغائب لا يمتلك سلطان التحكم فى مجاهل النفس وغيابات الروح - على حين أن ضمير المتكلم - بما هو ضمير للسرد المناجاتى - يستطيع التوغل إلى أعماق النفس فيعريها بصدق، ويكشف عن نواياها بحق، ويقدمها إلى القارئ كما هى، لا كما يجب أن تكون»[٢].

يستطيع ضمير المتكلم فى الخطاب الشعرى أن يحقق مساحة سردية بوصفه شكلا سرديًا متطورًا «وقد تولد غالبًا عن رغبة السارد فى الكشف عما فى طيات نفسه للمتلقى عن تطلع إلى تسجيل ذكرياته على قرطاس ليلم عليها الناس[٣].

يستخدم الراوى ضمير المتكلم مع زمن الماضى متلبسًا فعل السرد (كان) الذى يحيل إلى الحكى والقص.

تحتفل الذات بحضورها المتشظى راغبة فى خلخلة السكون والركود وحالمة بالطلوع فى زى يتلاءم وحجمها وهى تعانى من انهيارات عدة تنتابها وتمارس سطوتها عليها، تتحرك الذات متلبسة ضمير المتكلم حتى تبوح بلحظة بهائها وقدرتها على الحركة والفعل، أو تستدعى زمنًا سرديًا يرسم ملامحها فى لحظة ما، وقد استخدم فى الوقت نفسه الفعل السردى أكثر من مرة رغبة فى البقاء فى

عالم الحكى والنص والبوح والتأمل للذات.

كنت نائمًا، ففرت أربعون سنبلة من بدنى
أقول: كنت مائدة ممدودة لطيور الوقت، تنهشنى
فى القرنفل القروى، نمت أربعين نزوة أو وردة
وفى انتصاف الليل، كانت اليقظة[٤].

ويأتى ضمير المتكلم عند محمود درويش محتشدًا بالسرد إذ يتجول بين التكلم الفردانى والتكلم الجمعى، فحين يأتى أحدهما فإنما يشير إلى الآخر إعلانًا بوجوده فى ظل محاولات التغريب والتغييب التى تمارس على حضوره ووعيه بثقة دائمة فمن القصائد التى تشير إلى حضور الذات الفردانية عبر ضمير المتكلم قصيدة «أنا من هناك»:

أنا من هناك، ولى ذكريات ولدت كما يولد الناس، لى والدة
وبيت كثير النوافذ، لى إخوة، أصدقاء، وسجن بنافذة باردة
ولى موجة خطتها النوارس، لى مشهدى الخاص، لى عشبة زائدة
ولى قمر من أقاصى الكلام، ورق الطيور، وزيتونة خالدة
مررت على الأرض قبل مرور السيوف على جسد حولوه إلى مائدة
أنا من هناك، أعيد السماء إلى أمها حين تبكى السماء على أمها
وأبكى لتعرفنى غيمة عائدة
تعلمت كل كلام يليق بمحكمة الدم كى أكسر القاعدة.
تعلمت كل الكلام، وفككته كى أركب مفردة واحدة.
هى: الوطن[٥].

احتشدت الذات بحضور فاعل فتماهت مع موضوعها بعد أن أعلنت عن وجود عينى (أنا) فاتحة مسارًا سرديًا عبر احتكاكها بالأشياء أو خلقها إحداثًا جزئيًا وصولا إلى محاولة خلق وجود آخر يكمن فى الحلم: تحويل الطموح والحلم إلى وجود ملموس والتحول من الغربة الدائمة إلى التحقق عبر اللغة/ السرد: (تعلمت كل الكلام) وصولا إلى ميلاد دائم للذات الساردة (أركب مفردة واحدة هى: الوطن).

ويستحضر ضمير المتكلم الجمعى (نحن) تجربة سردية يتماهى فيها الفردى مع الجمعى وهذا ما يشير إلى توحد الذات عند الفلسطينى الذى يرى أن علاقة ذاته بالأشياء هى علاقة توحد بالآخر لمواجهة القهر والاغتراب والبطش والنفى والتشرد وكل ألوان الموات التى يمارسها العدو الصهيونى وهذا ما تكشفه قصيدة (نسافر كالناس):

نسافر كالناس، لكننا لا نعود إلى أى شىء... كأن السفر
طيور الغيوم، دفنا أحبتنا فى ظلال الغيوم وبين جذوع الشجر
وقلنا لزوجاتنا، لِدن منا مئات السنين لنكملَ هذا الرحيل
إلى ساعة من بلاد، ومتر من مستحيل(٦).

يؤكد الراوى تجربة الاعتبار عبر ضمير المتكلم (نحن) خالقًا مساحة سردية (عبر حركة الذات مع فعلها فى الوقت الذى يشتبك فيه الراوى من خلال صوته/الجمعى (قلنا) مع صوت آخر لكنه يتحقق فى ضمير المخاطب: (لدن منا).

وفى «كائنات مملكة الليل» يتخذ الراوى ضمير المتكلم ليفضح

حاله ويرقب الذات وهى تتعرى من خوفها فلا تجد سوى الذكرى تتفكر فى عالمها وتجترها رغبة فى الشعور بالوجود أمام النفى والاضطهاد والإحساس بالعجز والاغتراب، فتواجه الحاضر المأزوم باستدعاء السلالة/الآباء:

أنا إله الجنس والخوف وآخر الذكور
[أظنها التقوى وليس الخوف
أرانى أردُ الخوف بالذكرى
فأستحضر فى الظلمة آبائى
وأستعرض فى المرآة أعضائى
وألقى رأسى المخمور فى
شقشقة الماء الطهور](٧).

حين يستخدم الراوى ضمير الأنا فإنه يتحرك فى إطار علاقات سردية متداخلة فيتوحد ويتماهى مع الشخصية والزمن، بل يصبح السارد مركزًا للعالم، يستقطب المتلقى ويحاصره حتى يتجاوب مع الخطاب الشعرى وينجذب إليه ويتوحد به ويصبح فاعلا، ويذوب الراوى فى خطابه.

السرد عبر ضمير الغائب:

يعد ضمير الغائب أكثر الضمائر قدرة على السرد فى الأعمال السردية وأكثرها انتشارًا وتداولا حيث ارتبط منذ القدم بالسرد الشفوى ويعلل د. عبدالملك مرتاض ذلك بقوله: «لأنه وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السارد فيمرر ما يشاء من أفكار وأيديولوجيات وتعليمات وتوجيهات وآراء؛ دون أن يبدو تدخله

صارخًا ولا مباشرًا إلا إذا كان محرومًا مبتدأ .. السارد يغتدى أن يكون أجنبيًا عن العمل السردى، وكأنه مجرد راوٍ له، بفضل هذا (الهو)، العجيب(٨).

إذن ضمير الغائب فى الرواية هو «السر الذى من أجله كانت الحكاية، ودارت عليه الرواية إنه يعنى إن شئت: أنا، وإن شئت أنت؛ فأنا هو، وهو أنت، إن هو يعنى الوجود فى جماله ودمامته، وسعادته، وبدايته ونهايته، وإنه فى الخطاب الشعرى يلعب نفس الدور ولكنه يلتصق فى البناء النص بالسارد بمعنى أن (هو) تعنى (أنا) ويمنح السارد فى الوقت نفسه فرصة تأمل ذاته من الخارج فى آن، كما أنه يترك مساحة للتأويل الدلالى ويفتح مجال النص وحركته وتصبح حركته فى النص الشعرى حركة جمالية أكثر منها حكائية كما أنه يفتح مجالا للاحتكاك والصراع والاحتدام بين السارد وشخصيته التى يشير إليها ضمير الغائب لتبدأ منه وتعود إليه موهمًا القارئ بالثنائية والأحادية فى آن.

ويكشف ضمير الغائب فى الخطاب الشعرى عن تجل يكتنفه الاغتراب والشعور بالتحول والتعدد فى تركيبة الذات الساردة، «إن (الهو) حياة أدبية، صورة خيالية، لوحة فنية، لقطة جمالية، عجائبية سحرية، سحرية عجائبية، أسطورة واقعية، واقعية أسطورية»(٩)، غير أنه لا يذهب فى الاعتماد عليه إلى الكائن الورقى كما يرى بارت فى الخطاب الشعرى، بل يذهب إلى الإنسان/الراوى فى غالب الأمر.

يأتى ضمير الغائب أحيانًا محددًا بالإشارة إلى شخصية؛ إما عبر العنوان أو إشارة فى نهاية القصيدة أو تصريح بالاسم فى متن الخطاب وفى هذه الحالة يظهر صوتان سرديان فى النص الشعرى

صـوت الراوى/الشاعـر وصـوت الشخصيـة المعبـر عنهـا بضـميـر الغياب، وتكون فرصة السرد أكثر من خلال علاقة السارد والمسرود عنه خصوصًا وأن الشخصية المسرود عنها ليست كائنًا ورقيًا وإنما كـائن إنســانـى يضـفـى على تجـربـة الراوى ورؤيتـه أبعـادًا دلاليـة وجمـالية، فالشـاعـر عـدنان الصـائغ يسـتخدم ضـمـيـر الغـائب فى قصيدته: «تفاصيل لم تنشـر من حياة المقاتل الفنان حسين حيدر الفحام»:

كنت أبصره
هائمًا.. فى الحدائق
يبحث عن زهرة.. أو كتاب
يشاطره الليل.. والنجمة الساهرة
وفى الشرفة المستحمة تحت ضياء القمر
كان يرسم لوحاته..
عن طفولته
وعيون التى...!!
وطيور الحبارى تحلق زاهية
فى سماوات قريته الرائعة
يشرب الشاى.. فى عجل
ويغادرنا..
نحو «باب المعظم»(١٠).

العــالم الســـردى فى هـذا النص يطل بملامـحـــه منذ العنوان (تفاصيل من حياة المقاتل....) وتفتح المساحة السردية حين يتصدر

الدفقة فعل السرد (كنت).. ثم يأخذ ضمير الغائب دوره فى تشكيل بنيـة النص متداخـلا مع ضمير المتكلم/السـارد/الراوى الذى لا يكتفى بالتعليق على حركة ضمير الغائب المشتبك مع الشخصية المسرود عنها فيتحول القص والحكى/السرد من عالم الشخصية الحيادى الذى يرقبه الراوى إلى تداخل الفعل وتحول الفردانية إلى الجماعية: (كنت أبصره)← يشرب الشاى← ويغادرنا)

لقد فتح ضمير الغائب مساحة كبيرة للسرد أتاحت فرصة انتشار التفاصيل وعالم الشخصية المسرود عنها خصوصًا مع تردد الفعل السردى (كان) الذى يحيل على زمن سابق على زمن الكتابة.

وأحيانًا يأتى ضمير الغائب فى الخطاب الشعرى محيلا إلى الراوى نفسه فتصبح الشخصية والراوى متماهيين ومتداخلين، يتحركان حركة سردية تثرى الخطاب وتفتح آفاقه الدلالية وتجعل القارئ متصلا بالنص ومنفصلا عنه فى آن، متصلا بالراوى ومنفصلا عنه كذلك وهنا «يفصل ضمير الغائب النص السردى فصلا عن ناصه الذى نصه؛ ويجعل المتلقى واقعًا تحت اللعبة الفنية التى اللغة أداتها[11].

يستخدم الشاعر مشهور فوّاز ضمير الغائب بوصفه أداة سردية تحيل إلى الراوى الشاعر كما فى قصيدته: «علام تختلفون فيه».

ألف الغناء،
فصادقته الخيل،
وانتخبته قافلة الطيور،
ولم يزل حرفًا بكراسات أبناء البيوت: الطمى،

مصباحًا،
عليه يؤنب الأطفال شمسًا لم تضئ
ويهرولون.
أمام أحجام الندى
وصلابة الجدران
يندسون فى كفيه
يشدو بالغناء
فيستعيدون المسرة
يرقصون..
فهل عليه تشير ذاكرة الصباح؟(١٢).

يسيطر ضمير الغائب على عالم النص منذ العنوان، فيحيل إلى مساحة سردية يتحرك فى أرجائها الراوى الذى يكشف معطيات الشخصية التى يسرد عنها التى تؤكد فى الوقت نفسه معطياته هو، إنه يتحدث بال (هو) بدلا عن الـ (أنا)، حتى يقف خارج الشخصية/نفسه متأملا إياها وعالمها وكنهها وحركتها وعلاقتها بالعالم، إنه يعيد صياغة نفسه ساردًا أحواله ورؤاه، إنه الشاعر فى تجل.

ويتجلى السرد عبر ضمير الغائب وعلاقاته البنائية الأخرى مثل تداخله مع ضمير المخاطب، فى الوقت الذى يرتبط فيه ضمير الغائب باستدعاء الشخصية التى يكشفها الراوى فى سرده متحدًا بها على الرغم من إحالته إلى اسم الشخصية: (الأخضر بن يوسف) الذى يمثل قناعًا للراوى كما فى قصيدة سعدى يوسف:

مرت عليه سبعة أيام، وهو لا يكتب، كان يقرأ حتى توجعه عيناه،
يتمشى ظهرا فى الحديقة.
وليلا.. يتمشى على رمال وهران البحرية
قالت له صديقته: إنك لم تنم منذ ستة أيام.
قال لها: لم يبق من الأصدقاء غيرك
إنه - على أى حال - شخص غير متزن. وإن بدا شديد الهدوء.
ولأنه غير متزن ولأنه مشتت الذهن، ولأنه لم ينم منذ أيام.. لم يستطع أن يكتب قصيدة. إلا أنه دون هذه الملحوظات، خشية أن ينساها(١٣).

تشكل البنية السردية عالم المقطع عبر أدوات عدة: صوت الراوى، ضمير الغائب، تردد صوت شخصيات متحاورة، استخدام فعل السرد (كان) بالإضافة إلى التخلى عن الإيقاع التفعيلى والالتزام بالكتابة النثرية التى تحيل بصريًا إلى السرد والتتابع المماثل لحالة الكتابة التى تعانيها الشخصية/الشاعر وهذا النمط من الكتابة الشعرية: الاعتماد على بنية سردية نثرية فى جسد الخطاب الشعر فتحت أفقًا واسعًا للقصيدة النثر.

يحيل ضمير الغائب إلى الراوى الشاعر حينما يريد أن يضفى على نصه دلالة ثنائية أو يجعله أمام القارئ نصًا مفتوحًا كما فى قصيدة (امرأة تهرب بعيدًا) لظبية خميس:

تذوب بين أصابع المحبة
لعينيها خفق الحمام
ولرجليها خطوات اللص الهارب
تذوب بين أصابع المحبة
والأشياء ترصدها(١٤).

الراوى/(الشاعر) يكشف ذاتًا تمارس حضورها فى الغياب، فهى تذوب وتهرب وتختفى والأشياء ترصدها هذا الحضور المراوغ القابع فى غيابه يتماهى مع بنيته اللفظية التى يشكلها ضمير الغائب.

ضمير المخاطب:

يأتى ضمير الخطاب فى الأعمال السردية فى المركز الثالث بعد ضمير الغائب والمتكلم على اعتبار أن «هذا الضمير يأتى وسيطًا بين ضمير الغائب والمتكلم، فإذن لا هو يحيل على خارج قطعًا، ولا هو يحيل على داخل حتمًا؛ ولكنه يقع بين بين: يتنازعه الغياب المجسد فى ضمير الغياب، ويتجاذبه الحضور الشهودى الماثل فى ضمير المتكلم»(١٥).

أما من ناحية الوظيفة التى يقوم بها ضمير المخاطب فى انبناء النصوص السردية «فإن وظيفته سردية أساسًا، وهو فى كل الأطوار والأحوال يوقع حدثًا سرديًا»(١٦).

أما ضمير المخاطب فى الخطاب الشعرى فإنه يخلص البناء النصى من غنائية البناء وتسطيحه ويضفى عليه تماسًا وحركية تجعله أكثر توترًا، فى الوقت الذى يمنح الراوى فرصة مراقبة

الذات وتأملها والحوار معها، بل إنه يصنع حالة الحصار والمراقبة لها وهى تناوش الوجود وتحدد علاقتها بالعالم.

يكون الراوى فى هذا النوع متكلمًا ومتلقيًا، وتظهر ملامحه بصورة أكبر فى الشعر، فالراوى هو الشاعر، يكلم نفسه ويحاصرها، ويفرض علاقة قرائية من خلال خطاب تكون المساحة بين: المرسل - الرسالة - المرسل إليه ضيقة، حتى يتوحد المرسل بالمرسل إليه منتجًا رسالة ازدواجية.. تذهب إلى الأنا والآخر فى آن، فتوجه السارد إلى المسرود إليه.. واهتمامه بإقامة صلة به، بل من خلال حوار حقيقى معه... أو تخيلى أو الحفاظ عليه.. توافقه وظيفة تذكر فى الوقت نفسه بالوظيفة «الانتباهية» (التحقق من الاتصال) والوظيفة «الندائية» (التأثير فى المرسل إليه عند ياكبسون)[١٧].

وضمير المخاطب فى الخطاب الأدبى يحركه فى اتجاه الشعرية، ويفرض على بنيته الإيجاز؛ لذا تتسم بالكثافة، وينحاز إلى المجازية، ويكثر تردد اللغة العليا التى تتحقق عبر انتهاكات واعية، ومن هنا يفرض ضمير الخطاب - بين الراوى والمروى له - نمطًا خاصًا يحددانه معًا لحظة تبادل العلاقة بينهما على أنهما - فى تلك اللحظة - وجهان لعملة واحدة، ففى غالب الأمر يكونان الشاعر نفسه، أما العلاقة بين الراوى والشاعر والمتلقى الفعلى فتتحدد عبر تحقق انفعالى وجمالى فى آن.

أما ما لا يحيل إلى الراوى فإن الشاعر يحدد مسار ضمير المخاطب حيث يعلن إما فى العنوان أو فى المتن بذكر الشخصية المعينة بهذا الضمير وعلى الرغم من هذا الحضور الخارجى الذى يقوم به ضمير المخاطب فى الخطاب الشعرى فإنه يفتح مجالا

للراوى للتداخل مع الشخصية وكشف أبعادهما معًا قد تصل إلى درجة التماهى بينهما، وحين يصف السارد فى ظل هذه العلاقة عالم الشخصية فإنه فى الوقت نفسه يصف وعى نفسه ومما يشير إلى هذه التداخلية والتماهى والتحول من ضمير المتكلم الجمعى الذى يحتوى الأنا والآخر إلى ضمير المخاطب الذى يحتوى الأنا والآخر كذلك وهذا ما فعله محمد أبو سنة فى قصيدته «البحر موعدنا»:

البحر موعدنا
وشاطئنا العواصف
جازف
فقد بعد القريب
ومات من ترجوه
واشتد المخالف
لن يرحم الموج الجبان
ولن ينال الأمن خائف
جازف ولا تأمن لهذا الليل أن يمضى(١٨).

يقوم ضمير المخاطب فى هذه الدفقة بدور سردى فمن خلاله (أى الضمير) يتحرك الحدث ويشتبك الصوتان: الراوى والشخصية، فى الوقت الذى يتحول فيه ضمير المتكلم (نا) المضاف إلى موضوعه الجمعى من الجمع إلى الإفراد، وهنا يقف الراوى أمام الشخصية من جديد ليعرى ذاته وعلاقته بالعالم ومعطياته.

وفى قصيدة (خليل) يستخدم مشهور فواز ضمير المخاطب الذى

يحيل إلى الذات، إلى الراوى نفسه مستغلا قدرات ضمير المخاطب ليفتح المجال للبوح الذى يؤرقه أمام قضاياه الإنسانية، فيقف أمام الشخصية المخاطبة ليقرأ علامات الاستفهام التى تتتابه:

الأرض قافلة
وأنت مسافر
فإلامَ تختلج المياه بضفتيك؟
إلامَ تحتدم الورود؟
وإلى متى تسعى إليك مراسم الفرح العصى،
وأتت خلفك،
ما تركت لنجمه إلا أهازيج القطارات
التى زعقت
ففر من المهابة طائرات.
تقاسما وهج المسافة فى المحطات السليبة
يأيها القليل،
هل علقت بأهداب المسافة فيك،
ذاكرة مؤرقة[19].

إذا كان المنولوج الداخلى يقوم بوظيفة سردية ونفسية عند الراوى الشعرى حيث يفتح المجال لنفسه لتكشف أزمته النفسية أو تراكماته الإنسانية المتدفقة والمتداخلة فإن ضمير المخاطب ينقل السرد من المستوى الامتدادى الأفقى إلى ما يمكن أن نسميه السرد الرأسى الذى ينشأ فى ظل تماهى صوتين يتحركان معًا ويتقاطعان ويتوازيان: صوت الراوى من جهة وصوت الشخصية المخاطَبة (بفتح

الطاء) من جهة أخرى، كما أن ضمير الخطاب يمنح الراوى، السارد فرصة المواجهة مع الذات/الشخصية ومحاصرتها وتأملها وكشف أبعادها ووعيها.

والمتأمل فى شعر محمود درويش يستطيع أن يتكشف هذا النوع من الرواة عبر نصوص كثيرة، أهمها ديوانه: «مديح الظل العالى»، الذى يعد ديوانًا سرديًا، حيث يمتزج السردى واللاسردى، والسيطرة للسردى، فتبدأ القصيدة شعرًا وتنتهى سردًا، ومن أمثلة الراوى بضمير المخاطب فى هذا الديوان قوله:

ستتسع الصحارى
عما قليل، حين ينقض الفضاء على خطاك
فرغت من شغفى ومن لهفى على الأحياء، أفرغت انفجارى
من ضحاياك، استندت على جدار ساقط فى شارع الزلزال
اجمع صورتى من أجل موتك،
خذ بقاياك، اتخذنى ساعداً فى حضرة الأطلال، خذ قاموس
نارى
وانتصر[٢٠].

حين يستخدم الراوى ضمير المخاطب فإنه يضيق المسافة بينه وبين المروى له فتارة يواجه الراوى المروى له فى ظل تبادل حوارى يفرض خطابًا سرديًا، وتارة يواجه الراوى نفسه رغبة فى حصاره، وتعريته، فيلمح القارئ شخصيتين منفصلتين، الراوى والمروى له، كل منهما يمارس حضوره - فالراوى يمارس حضوره بوصفه راويًا مشاركًا فى خلق مكونات الحدث الذى يحيط بالمروى له: (فرغت -

أفرغت - استندت - أجمع)، والمروى له يمارس حضورًا من خلال فعل الراوى: (خذ بقاياك - اتخذنى ساعدًا - خذ قاموس نارى)، وأحيانًا يلمح القارئ شخصيتين متصلتين (الراوى والمروى له فى النص فتتكشف صورة التوأمة بينهما:

رحيلك انهيارى ← قلعتنا ودمعتنا ← كنا نقطة التكوين، فكل منهما يعانى انكسارًا وانهيارًا، ويمارسان استشراف الواقع فى ظل قدراتهما التى أصبحت واحدة يتماهيان فى موضعين: القصيدة - بيروت:

وانتصر
فى وردة ترمى عليك من الدموع
ومن رغيف يابس، حاف، وعار
وانتصر فى آخر التاريخ...
لا تاريخ إلا ما يؤرخه رحيلك فى انهيارى
قلنا لبيروت القصيدة كلها، وقلنا لمنتصف النهار:
بيروت قلعتنا
بيروت دمعتنا
ومفتاح لهذا البحر، كنا نقطة التكوين[٢١].

ينبنى نص الراوى بضمير المخاطب عند درويش على التداخل بين البنية الفعلية والبنية الاسمية، وإن كان طابع البنية الفعلية أوسع انتشارًا مما يشير إلى حركة التبادل الحوارى الذى يصنع أفقًا سرديًا يفرض حضورًا عينيًا يتحرك قربًا وبعدًا فى مساحة التلقى.

الهوامش :

١ - د. عبدالملك مرتاض: فى نظرية الرواية، ص ١٧٦.
٢ - السابق ص ١٨٥.
٣ - السابق ص ١٨٧.
٤ - رفعت سلام: هكذا قلت للهاوية ص ٣٧.
٥ - ديوان محمود درويش، م٢، ص ٣٢٧.
٦ - السابق ص ٣٣١.
٧ - أحمد عبدالمعطى حجازى: مرثية العمر الجميل، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة، الأعمال الإبداعية، ٢٠٠٣ ص ١٢٩.
٨ - د. عبد الملك مرتاض: فى نظرية الرواية، ص ١٧٧.
٩ - السابق ص ١٨٢.
١٠ - عدنان الصائغ: انتظرينى تحت نصب الحرية، ص ٤٣.
١١ - د. عبد الملك مرتاض: فى نظرية الرواية، ص ١٧٩.
١٢ - مشهور فواز: تاريخ يؤرقه الظمأ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة إشراقات أدبية، ١٩٨٧، ص ٨٥.
١٣ - سعدى يوسف: الأعمال الشعرية، ص ٦١.
١٤ - ظبية خميس: انتحار هادئ جدًا، ص ١٣١.
١٥ - د. عبدالملك مرتاض: فى نظرية الرواية، ص ١٨٩.
١٦ - السابق ص ١٩٣.
١٧ - جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص ٢٦٤، ٢٦٥.
١٨ - محمد إبراهيم أبو سنة: البحر موعدنا، القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر ١٩٩٧، ط ٢، ص ١٣، ١٤.
١٩ - مشهور فواز: تاريخ يؤرقه الظمأ، ص ٩٧.
٢٠ - ديوان محمود درويش م ٢، ص ٧، ٨.
٢١ - السابق ص ٨.

السرد البصرى/الطباعى

السرد البصرى/الطباعى

إذا كان الصوت يعد من أهم المعايير التى يتكئ عليها الشعراء عبر مرحلته الإنشادية على اعتبار أنه فن الأذن، فإن الاهتمام بالشكل/الكتابة بوصفه عنصرًا بانيًا له قيمته الجمالية والدلالية؛ قد أولاه الشاعر المعاصر اهتمامًا خاصًا، خصوصًا أن «الشكل الكتابى يتجلى لا باعتباره مجرد وسيلة اصطناعية لتسجيل النص، بل بوصفه إشارة إلى الطبيعة البنائية، يقوم الوعى البشرى بمقتضاها بوضع النص المقترح عليه داخل بنية معينة من العلاقات الخارجة عنه»[1].

والسرد البصرى أو الطباعى نعنى به التتابع الكتابى وتواصل السياق وامتداده عبر سطور أفقية، تواصل اكتمال نفسها، وتتنامى من غير تقطيع أو فصل بمساحات بيضاء، بحيث تشكل صياغة بصرية تتماثل مع النسق النثرى، فى الوقت الذى يرى فيه البعض أن الشكل يحيل إلى النوع فجرت العادة أن تقدم القصة أو الرواية جسمانيًا فى شكل سطور تتتابع وفقرات تطول أو تقصر مما فرض على العين مرجعًا كتابيًا/ طباعيًا تتعامل مع النوع من خلاله، أما الشكل الذى تسلكه القصيدة الحديثة خصوصًا فيتكون عبر سطور ممتدة أحيانًا تطول أو تقصر، يصل السطر إلى كلمة أحيانًا، يتبادل القصر والطول فى القصيدة مساحات دلالية من خلال علاقة البياض والسواد، بحيث «تقدم بعض المواقع اكتساحًا خطيًا للفضاء الأبيض، فى حين تقدم أخرى اكتساحًا أبيض للفضاء المكتوب، فى صورة مد وجزر بحيث تنتج داخل الفضاء النصى الواحد علاقات

متعددة ومختلفة بين المساحتين هذه العلاقة يعاد بها أساسًا إلى طبيعة الأنشطة المدمجة فى البناء لأن الكاتب (أو الشاعر) يبنى بموجبها فضاءه النفسى ويعكسه على الفضاء النصى»[٢].

إذا كان الشكل الطباعى يحيل إلى النوع فإن الحداثة الإبداعية قد استباحت هذا النسق وخرجت عليه، حيث استفادت من الشكل الكتابى وكسرت حواجز الاختلاف وأصبحت كتابة القصيدة تمارس فى إجراء أفقى تتابعى كما تكتب القصة أو الرواية وهذا الشكل من الأداء يمارس حضورًا دلاليًا يكشف عن تأزم الحالة وتوترها أحيانًا وأحيانًا انفراجها وتراسلها وامتدادها.

وإذا كان إدوار الخراط يرى أن الجسم الكتابى يحيل إلى النوع وله خصوصيته حتى فى قصيدة النثر «فإن لها تشكيلا جسميًا» خاصًا، تفرضه «قصدية» موسيقية مركبة أما التشكيل الجسمى (الكونكريتى) فى القصة - القصيدة « فهو أساسًا تشكيل (القصة) لا تشكيل القصيدة»[٣]، فإننا نرى أن هذه الخصوصية موضع نظر لأن قصيدة النثر أو الموزونة التى تتجلى فى شكل تتابعى أفقى لا يشكل خصوصية شعرية بل إن القصيدة فتحت مجال التداخل مع النسق النثرى إلى أبعد حد حتى يحدث أحيانًا التباسًا لدى القارئ لأى نوع ينتمى هذا النص؟

لقد أفاد الشعر من الفضاء النصى والنسق الطباعى حتى شكل نسقًا شعريًا سرديًا من خلال طريقة الكتابة المتتابعة المسترسلة.

وقد التفت شعراء الحداثة إلى هذا التكنيك الكتابى منذ فترة طويلة تمثلها حقبة السبعينيات والثمانينيات حيث زاوج بعضهم بين النسق الشعرى القائم على الجمل القصيرة أو الطويلة وتوزيعها على الصفحة توزيعًا خاصًا له جمالياته والنسق السردى القائم

على الاسترسال والتتابع كما فعل محمد بنيس فى قصيدته:
«موسم المشاهدة»:

**ها نصفى الأعلى تسلقه الحديد رأيتنى أنسل من جحرى
وأمسك باليدين الرأس أفرغ من بؤبؤ العينين فى الشباك
أيتها الزنازن لن تطيقى شهوة الكلمات ما زالت تحيتها بريقاً
شارداً بينى وبين الباب جرحًا صامتاً يصغى إلى الأحباب يا
غيم استرح تلك التى رافقتها زمنًا تطول فروعه انتصبت
على الجدران فالقضبان هيئة صحوهم سبحان من سوى
جبينك نخلة تهتز فى حشد القرى حملوك من قبو إلى قبو
تدهكنت الشواطئ قيل غيبك المحيط هل المياه إليك قد
عبرت..»**[٤].

تخلى النص عن كل القيود التى تحقق له الحركة المتدفقة المتواصلة المسترسلة، فى الوقت الذى تحققت فيه السردية فى النص بكل تقنياتها: شخصيات، أحداث، وصف أمكنة، فى إطار التلاحم البنائى الذى يشير دلاليًا إلى الحركة والتدفق، فالراوى/ الشاعر يتداخل مع كل مفردات العالم الذى يحيطه والعوالم التى تتقاطع معه وتتوازى وأحيانًا تتداخل حتى إنه غيَّب علامات الترقيم التى تفصل البناء حتى أنتج نصًا متراكمًا ويكون فى هذه الحالة غياب علامات الترقيم «سببًا فى توسيع دلالى ناتج عن القرارة الخطية المسترسلة دون توقف عند فاصلة أو نقطة، بحيث يصير النص أشبه بالجملة الواحدة من بدايته إلى نهايته[٥]، ومن هنا تتزاحم الحركة السردية فى النص.

ومن الشعراء من يستخدم النقطة بين الجمل المسترسلة التى تشكل نسقًا سرديًا على المستوى البصرى مثل سميح القاسم فى قصيدته «قلب سايكو»:

بلى، وخط الشيب قبعتى. لا اكابر. ربطة عنقى حائلة اللون. طفح العذاب على معطفى، لا اكابر، يا سيدى الوقت، كم من صباح جديد سأنهض محتسيًا قهوتى نفسها، من فناجينك الأزلية؟ كم من حلاقة ذقن ومعجون كولغيت سأعبر؟ كم من طعام وكم من سلام وكم من كلام وكم من عبور سأعبر يا سيدى الوقت؟ كم مرة سوف اقلق ليلا وكم مرة سأطل من المنزل الجبلى على قريتى النائمة؟[٦].

يقتحم الراوى الصفحة البياض بأسطره الممتدة التى تشكل نسقًا سرديًا بصريًا تقوم العين بإنتاج دلالته، محتفظًا بحضوره الخاص عبر ضمير الذات التى ترغب فى البوح والتعرية والتداخل مع الأشياء حتى النثرية منها والوقت على الرغم من استخدامه النقطة بوصفها علامة ترقيم دالة على التوقف والحركة والتتابع فى آن، فى الوقت الذى يقوم فيه الإيقاع بعملية التلاحق والسرعة والتدفق التى تشكلها الكتابة.

والمتأمل فى مسيرة محمود درويش الشعرية يلحظ أن الكتابة/الشكل تشير إلى مراحل تطوره، فبدأت مراحله الأولى تهتم بالشكل التجزيئى للسطر، معتمدًا على بنية السطر الشعرى القصير المتغير فى تشكيله على الصفحة، أما المرحلة الأخيرة فقد

اعتمدت على السطر الشعرى الطويل المسترسل فى بنيته، الذى يتماثل مع بنية السطر النثرى فى امتداديته، وهذه البنية الخطية المتصلة «تبين أن الزمن يمكن أن يكتسح الفضاء، و أنه يتم فى فضاءات متعددة، والأفراد الذين يملكون هذا النوع من البنى الخطية، يكون زمنهم الشخصى ملتصقًا بالزمن الاجتماعى رغم الانحرافات العارضة، إنهم لا يستشعرون المدة؛ لأنهم مندمجون كليًا فى الزمان الذى يملئونه»[٧].

فالسطر الكتابى الممتد يرتبط بالاسترسال الذى يولد حالة من السردية فى الكلام خصوصًا أن هذا النسق يحيل المتلقى - مباشرة - الذى يختزن فى ذاكرته معرفة قبلية بهذا النسق كشكل، لأن العين لا يمكن أن تتجرد من ألفتها للأشكال.

وتتابع السطر وامتداده يؤكد حضور السواد واندفاعه نحو الأفق الممتد، فيتأكد أن «اكتساح السواد (فواصل - سمك الخط - ضيق الفواصل) يبرز الموقف الانفتاحى والحاجة إلى ملء الزمان والمكان بأشياء خارج الذاكرة، كما يبرز فراغًا داخليًا يتم التعبير عنه»[٨].

ويبدو ديوان «ورد أقل» وديوان «أرى ما أريد» نموذجين واضحين على نمط السطر الممتد الذى يوازى الكتابة النثرية التراسلية التى تفرض سياقًا سرديًا على نحو ما، ومن الأمثلة الدالة على ما نذهب إليه قصيدة «مطار أثينا» من ديوان «ورد أقل» فالعنوان يشكل إشارة سردية بالإضافة إلى أن القصيدة تنزع منزعًا سرديًا لا حكائيًا - ثم يأتى نسق الشكل الكتابى ليسهم بدوره فى تشكيل الإيقاع السردى:

مطار أثينا يوزعنا للمطارات، قال المقاتل: أين أقاتل؟ صاحت به حامل: أين أهديك طفلك؟ قال الموظف: أين أوظف مالى؟ فقال المثقف: ما لى ومالك؟ قال رجال الجمارك: من أين جئتم؟ أجبنا: من البحر، قالوا: إلى أين تمضون؟ قلنا: إلى البحر، قالوا: وأين عناوينكم؟ قالت امرأة من جماعتنا: بقجتى قريتى، فى مطار أثينا انتظرنا سنيناً، تزوج شاب فتاة، ولم يجد غرفة للزواج السريع، تساءل: أين أفض بكارتها؟ فضحكنا وقلنا له: يا فتى، لا مكان لهذا السؤال، وقال المحلل فينا، يموتون من أجل ألا يموتوا، يموتون سهواً، وقال الأديب: مخيمنا ساقط[٩].

المتأمل فى القصيدة يرى أن نسق السطر الشعرى يجعل العين تمارس دورها فى إنتاج الدلالة ويخلق تراسلية سردية، هذه التراسلية «تضع المُرسل والمتلقى فى علاقة مباشرة، مع تبيان أن الطابع التراسلى للغة يعزز انسجامه على خلاف ما يمكن أن تحمله الكتابة المطبعية»[١٠].

إذا كان الإيقاع الخليلى قد أسهم بدور كبير فى انبناء السطر الشعرى الممتد الذى يتلاقى مع غيره مكونًا نسقًا كتابيًا يجتاح الصفحة مشابهًا لكتابة القصة أو الرواية، فإن قصيدة النثر قد وجدت فى هذا وجودًا جماليًا خاصًا، فالراوى/الشاعر قد استباح الصفحة بكاملها ليكتب حركته التى تخلق إيقاعًا سرديًا عبر التراسل والتدفق حتى إن القارئ ينتابه الشك فى النوع هل هذه قصيدة أم قصة؟ وهذا ما يجعلنا نرد على تصور إدوار الخراط الذى يرى أن هناك فارقًا بين القصيدة والقصة من حيث الجسم/الكتابة وطريقتها، ونقول: ليس هناك فارق، بل إنهما

يتشابهان ويتماهيان كما فى قصيدة «ما الذى يعيد للمدرسة تبديها» للشاعرة ميسون صقر:

أكتب على صفحات كتاب النحو كل ما أحفظه من
شعر وما لا أحفظه، وأكتب بعض كلمات تعجبنى
فإذا ما دخل مدرس النحو فصلى حمل كتابى ومزق
أوراقى ورحل..
إنى أحب النحو لكنى لا أحب مدرس النحو
إنى أحب القصائد لكنى لا أحب تمزيق روحى
إنى أكره الجرس الذى ينبئنى بتمزيق كتابى
فى الصباح أفتح عيونى على دروس الأيام السابقة
وأنهض بين النوم وبين اليقظة أتسرب من سرير
الحلم إلى حقيقة أوراقى.. أدسها بين يدى وأهرع[11].

الراوى عند ميسون صقر يمارس حرية كاملة فى سرده متكئًا على ذاته يعريها ويعرى وعيها المتحول وعلاقاته بالعالم من خلال الاعتماد على ضمير المتكلم، وقد خلق مساحة سردية فى حركة الفعل المضارع المسترسل المتدفق فى بنية أفقية متوازية خلقت نمطًا كتابيًا ممتدًا يتشابه مع بنية القصة، فالروائى يمارس حدثًا متناميًا نثريًا يتقاطع مع أحداث تتضافر مع الحدث الرئيسى وصولا إلى الذروة، فى الوقت الذى تخلى فيه الراوى عن البنية الإيقاعية واستسلم للبنية النثرية السردية.

الهوامش :

١ - يورى لوتمان: تحليل النص الشعرى، ص ٥٢.

٢ - محمد الماكرى: الشكل والخطاب، بيروت: المركز الثقافى العربى ١٩٩١، ص٢٣٨.

٣ - إدوار الخراط: الكتابة عبر النوعية، ص ١٥.

٤ - محمد بنيس: موسم الشرق، بغداد: دار الشئون الثقافية العامة ١٩٨٦، ص١٠٢.

٥ - محمد الماكرى: الشكل والخطاب، ص ٣٠٣.

٦ - سميح القاسم: الأعمال الكاملة، جـ٣، ص ٦١٢.

٧ - محمد الماكرى: الشكل والخطاب، ص ١٠١.

٨ - السابق ص ١٠٤.

٩ - ديوان محمود درويش، م ٢، ص ٣٣٢.

١٠ - محمد الماكرى: الشكل والخطاب، ص ٢٠٥.

١١ - ميسون صقر: الآخر فى عتمته، طبعة أولى ١٩٩٥، ص ١٥٤.

خاتمة

خاتمة

حققت الحداثة وعيًا جماليًا أسهم فى إنتاج إبداع استوعب طموحات الإنسان المعاصر/المبدع وتمزقاته وانكساراته، حيث عملت على خلخلة البنية النموذج وأفسحت المجال لبنى شمولية/احتوائية تكشف التشظى والتماسك فى آن، فى الوقت الذى استطاعت فيه الحداثة أن تفتح المجال أمام الإجراءات المنهجية فى فك مغاليق النصوص التى تقوم على التلاقح والتشابك والتماهى وخرق النوع وصولا إلى الهجين الذى يتناسب ورؤى المبدع وعالمه.

وإذا كان السرديون قد انشغلوا بالإجراءات السردية فى تحليل الخطاب الروائى والقصصى فإن هذه الدراسة انشغلت بالإجراءات نفسها ولكن فى تحليل الخطاب الشعرى، مما يتأكد أن الحدود بين الأنواع لم تعد على القدر نفسه من الصرامة والقطع، بل أحيانًا تصل المسألة إلى سقوط الحدود وتداخل الأنواع/الأجناس الأدبية وهو ما تطمح إليه الحداثة من وحدة الفنون والأنواع.

وقد تبين من خلال الدراسة أن الشعر وثيق الصلة بالسرد منذ العصر الجاهلى الذى يحمل سمات سردية فى طبيعته من خلال الميل إلى القص وذكر مآثر القبائل والشخصيات.. إلخ، وقد أكد شعراء الجاهلية هذه الخصيصة البنائية فى قصائدهم كما فى قصيدة امرئ القيس التى يحكى فيها مغامراته مع (عنيزة) وقصائد عمر بن أبى ربيعة من بعده، كما تجلت البنية السردية فى

ثنايا الشعر العربى خصوصًا الأندلسى وهذا يتفق مع مقولة رولان بارت «لا يوجد شعب بدون سرد».

وقد ازدادت العلاقة ترابطًا بين السرد والشعر فى العصر الحديث، حيث أفاد الشعر من تقنيات السرد وأصبح هناك تقارب يجمع ما بين الشعرى والروائى خصوصًا فى المرحلة الإبداعية الآنية حيث اعتمد الخطاب الشعرى فى بنائه على تقنيات السرد واستعانت الرواية بتقنيات الشعرية، فى الوقت الذى يختلف فيه الشاعر عن الروائى فى الرواية أو السارد فى قوله، فالشاعر يستطيع أن يقول ما لديه من خلال لغته التى تخلق أنساقًا مختلفة أما السارد فإنه يحاول أن يقول ما لديه داخل لغة الآخرين.

وقد تبين للدراسة أن هناك عوامل عدة أدت إلى انتشار السرد فى بنية الخطاب الشعرى أهمها: أن السرد أن يمنح الشاعر فرصة التدفق والعفوية وتغيير مسارات اللغة عبر انتهاكات بنائية، كما أن النص السردى يهب نفسه للمتلقى فى توافق مدهش يدعوه لاحتوائه مرة واحدة، حتى يوشك على امتلاكه واختزان أبرز معالمه، مما يجعله مادة أثيرة فى الدراسات الجديدة حول بلاغة الخطاب.

إن السرد الشعرى هو آليات إنتاج شعرية تعتمد على تشكيل لغوى عماده «الفعل» و«الفاعلون» و«الوظائف».

كما تبين للدراسة أن هناك تميزًا للسرد الشعرى عن السرد الروائى وهو أن السرد فى الشعر يكون واسطة بين التشكيل اللغوى والبنية النصية، أما السرد الروائى يكون هو ذاته البنية النصية وكل سرد هو جمل دلالية تقوم بين طرفيها العلاقة الدلالية.

ومن خلال استخدام الآليات السردية فى الخطاب الشعرى تبين أن الروائى من خلال الشعر هو الشاعر نفسه وحين يقوم بمهمته

داخل الشعر يصبح راويًا أصيلا ومن حقه أن يلعب فى اللغة حتى يصل إلى المجازية أحيانًا، أما الراوى فى العمل الروائى فإنه لا يعبث بالقواعد ويبقى فى غالب الأمر كائنًا ورقيًا على حد تعبير بارت، وقد انقسم الراوى فى الخطاب الشعرى إلى نوعين: الراوى العليم وهو الذى يعرف كل شىء أو كلى العلم يتدخل بالتعليق أو الوصف الخارجى والوصف الداخلى والتأمل والاحتكاك، وهو الذى يحرك الأشياء وفى يديه الخطوط، والنوع الثانى هو الراوى المشارك وهذا النوع من الرواة يكون شاهدًا على الأحداث ومشاركًا فيها لأنه الشاعر نفسه، والراوى المشارك يتدخل فى سياق السرد.

ومن خلال الراوى والمساحة السردية تبين أن هناك سردًا جزئيًا تسيطر فيه الآلية السردية على مقطع أو جزء من النص أو قصيدة كاملة، وهناك سرد كلى، يشغل السرد فيه كل أبنية الخطاب ويمتد من القصيدة حتى يصل إلى ديوان كامل.

وتأتى الشخصية فى المرحلة الثانية بعد الراوى فى الآليات السردية، وقد تبين من خلال الدراسة أن هناك فرقًا بين الشخصيات الروائية بوصفها كائنات من ورق والشخصيات فى الخطاب الشعرى بوصفه أشخاصًا حقيقية إما واقعية معاصرة، وإما تراثية حقيقية يمارس من خلالها الشعراء حضورًا دلاليًا لمواجهة واقعهم لما تحمله هذه الشخصيات من قدرات فائقة وثراء دلالى، ومن التكنيك الفنى لهذه الشخصية استخدامها إما فى عنوان النص الشعرى أو فى متنه وأحيانًا يتم استدعاؤها، عن طريق الحدث أو النص الذى يتلازم معها.

ومن الآليات السردية التى تناولتها الدراسة «الحدث» وقد تبين من خلال تبادله أن الأحداث فى السرد غير منفصلة عن

شخصيتها بينما فى الشعر يمثل الحدث إطارًا للشخصية كما أن الحدث المركز قد شكل رؤى كثير من الشعراء، بينما كسر شعراء الحداثة المستوى السياقى الذى يخلق أنساقًا سردية متعددة أهمها الحدث الأفقى أو الحدث المركز، محتفلين بالمستوى الاستبدالى الذى يزخر بالمجاز.

أما الوصف فقد أصبح عنصرًا مهمًا من عناصر السرد، وهو أكثر ضرورة للنص الشعرى الذى ينهض أساسًا على الصورة التى يشكل أبعادها الوصف أحيانًا وقد ورد الوصف فى الدراسة عبر وصف الشخصيات حيث ركز الشعراء على الأبعاد الجسمانية عند الشخصية الموصوفة وهو ما يحقق مساحة السردية، كما انشغل الوصف بالأمكنة والطبيعة والأشياء بكشف أبعادها وعلاقة السارد بها ورؤيته لها.

كما تحقق الحوار بوصفه آلية سردية - فى بنية النص الشعرى من خلال تناوله عبر المنولوج الداخلى والديالوج، وقد استعان به الشعراء المعاصرون رغبة فى بناء نص بعيد عن التسطيح والمباشرة والغنائية والترهل وانتشار جدلية ما بين الذات والآخر. وعلى الرغم من أن الحوار تقنية مسرحية إلا أنه يقوم بوظيفة سردية مهمة داخل النص الشعرى مما يجعله عنصرًا سرديًا فاعلا.

وقد تناولت الدراسة أشكال السرد ومستوياته من خلال استخدام الضمائر الثلاثة وقد أتى ضمير المتكلم فى المرتبة الأولى مما يؤكد تماهى السارد والشاعر الذى يتحرك العالم بين يديه عن طريق اللغة، أما فى الأعمال السردية فإن الأهمية لضمير الغائب (هو) الذى يأتى فى المرحلة الأولى، وقد انشغل النص الشعرى بحضور الضمائر الثلاثة مما حقق مساحات سردية كبيرة.

ومن التقنيات السردية التى تفرد بها الشعر الحداثى - السرد البصرى أو الطباعى - فإذا كانت الكلمة والتركيب اللغوى هو الأداة المثلى لتحقيق غايات معنوية دلالية فإن الشكل الكتابى قد حقق فى التجربة الجديدة أبعادًا جمالية وفنية ومضمونية كبيرة حيث انتقل الشكل من الاعتباطية إلى القصدية والوعى به، فالسرد لغةً يعنى التتابع والتوالى والقص المتتالى، أما السرد البصرى فإنه يعنى التتابع والتوالى الجسمى للكتابة حيث تتواصل العين مع الأسطر منتجة ما يسمى بالسرد الذى يكشف عن سرد لغوى فى الوقت نفسه.

وقد توصلت الدراسة إلى ما يمكن تسميته بالتماهى والاتصال الدائم القائم على الجدل لا السكون بين أبنية الخطابات الأدبية خصوصًا بين الشعرى والسردى على اعتبار أن الحداثة لم تقم وزنًا للحدود الصارمة والقطعية باسم النوع فى الوقت الذى يحتفظ فيه النوع بما يمكن تسميته (بشعرة معاوية)، فأدبية النص لا تتحقق فى تصور البحث إلا من خلال الحركة والجدل بين الأنواع أو الأجناس.

المؤلف

- د. عبد الناصر عبد الحميد هلال (عبد الناصر هلال).
- أستاذ مساعد للنقد الأدبى الحديث بكلية الآداب جامعة حلوان.
- عضو اتحاد الكُتَّاب.
- فاز بجائزة الدولة التشجيعية فى الآداب لعام ٢٠٠٢ فى التراجم الأدبية عن كتاب «لويس عوض» سلسلة نقاد الأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- فاز بأفضل كتاب نقدى فى مسابقة الثقافة الجماهيرية على مستوى الجمهورية عن كتاب: (الانفصال والاتصال ثنائية المدينة والثأر فى شعر أمل دنقل) إقليم القاهرة ٢٠٠٣.
- يشارك فى المؤتمرات الأدبية والثقافية التى تنظمها الثقافة الجماهيرية أو الجامعات المصرية.

صدر له:

- **ظواهر أسلوبية فى شعر محمد إبراهيم أبو سنة** - المطبعة الحديثة، ١٩٩٧.
- **الحضور والحضور المضاد - دراسة فى المسرح الشعرى الحديث،** الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، ٢٠٠٠.
- **لويس عوض** (سلسلة نقاد الأدب) الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠.
- **الانفصال والاتصال، ثنائية المدنية والثأر فى شعر أمل دنقل،** الهيئة العامة لقصور الثقافة، إقليم القاهرة، ٢٠٠٣.
- **خطاب الجسد فى شعر الحداثة،** مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٥.
- **تجليات الموت فى الشعر العربى المعاصر،** مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٥.
- **آليات السرد فى الخطاب الشعرى المعاصر.**

إبداع:

- **الخروج واشتعال سوسنة**، ديوان شعر - الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٩.
- **كلما مرت على دمى ارتبكت**، إقليم وسط وجنوب الصعيد الثقافى، ٢٠٠٠.
- **امرأة يروق لها البحر**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، إصدارات أدبية، ٢٠٠٠.

تحت الطبع:

- **الالتفات النصى فى الشعر العربى المعاصر.**
- **قراءات فى الشعر العربى الحديث.**

الفهـرس

من قائمة الإصدارات

دراسات

العنوان	المؤلف
هاجس الكتابة	د . أحمد إبراهيم الفقيه
تحديات عصر جديد	د . أحمد إبراهيم الفقيه
الخطابة عند الخوارج	أحمد بدران
الوقوف علي الأمية عند عرب الجاهلية	أحمد الأحمدين
المجهول المتمرد	أحمد جمعة
مستحيل الكتابة	د. أحمد الدوسرى
الإنسان والفكرة	أحمد المهنا
قراءة المعانى في بحر التحولات	أحمد عزت سليم
ضد هدم التاريخ وموت الكتابة	أحمد عزت سليم
فى نور آخر (دراسات وإيماءات فى الفن التشكيلى)	إدوار الخراط
مغامر حتي النهاية	إدوار الخراط وآخرون
التربية السياسية فى أدب الأطفال	د. أسماء غريب بيومى
متاهات (١) قوافل الحمير	ثريا نافع
متاهات (٢) فى الطراوة	ثريا نافع
متاهات (٣) زمن السناكيح	ثريا نافع
الإضافة	د. جميل علوش
مناظرات في اللغة والنحو	د. جميل علوش
ثقافة البادية	حاتم عبد الهادى
الخطاب والقارئ	د. حامد أبو أحمد
حفريات نقدية	د. سامى سليمان أحمد
المتخيل الثقافى ونظرية التحليل النفسى	د. السيد إبراهيم
إشكاليات المصطلح الغربى فى ثقافتنا المعاصرة	د. سمير حجازى
الثقافة الشعبية وأوهام الصفوة	د. صلاح الراوى
القارئ الفضى	عادل أسعد الميري
القارئ الجالس القرفصاء	عادل أسعد الميري
الحياة الصوفية وتقاليدها فى الموروث الشعبى العربى	د. عادل الألوسى
الجواهر والأحجار الكريمة فى التراث والحضارة العربية	د. عادل الألوسى
البحث عن الوثائق (دراسة فى وثائقنا القومية)	د. عادل الألوسى
تعالقات الخطاب (السردية والمقالية)	د. عبدالرحمن عبدالسلام محمود
البلد البعيد (دراسات فى أدب جوتى - شيلر،	د. عبدالغفار مكاوى
نقد وشعر وقص	د. عدنان الظاهر
الشخصية المصرية فى الأمثال الشعبية (لغة الشارع)	د. عزة عزت
رحلة الكلمات	د . على فهمى خشيم
البرهان (قاموس هيروغليفى - إنجليزى - عربى)	د . على فهمى خشيم
العرب والهيروغليفية	د . على فهمى خشيم
الوحدة والتنوع فى اللهجات العروبية القديمة	د . على فهمى خشيم
القبطية العربية	د . على فهمى خشيم

اللاتينية العربية (دراسة لغوية مقارنة..)	د . على فهمى خشيم
الأكدية العربية	د . على فهمى خشيم
بحثا عن فرعون العربى	د . على فهمى خشيم
هل فى القرآن أعجمى ؟	د . على فهمى خشيم
أعلام في الأدب العالمى	على عبد الفتاح
اغتيال المتنبى	فيصل الياسرى
محمد مندور شيخ النقاد	فؤاد قنديل
في المرجعية الاجتماعية للفكر والإبداع	محمد الطيب
قطعان الكلمات المضيئة	محمد عقيلة العمامى
آخر بلاد الدنيا (فى أدب الرحلات)	محمد قابيل
أبو رجل مسلوخة	محمد مستجاب
المتفرجة	ميرفت رجب
أدب الطفل العربي بين الواقع والمستقبل	ممدوح القديرى
أتكئ على الحنين	منى سعيد الطائر
يحدث أحياناً	هبة عنايت
حوارات الفن والثقافة	نفيسة الشرقاوى
حوارات من زمن النسيان	نفيسة الشرقاوى
خلجات	نفيسة الشرقاوى
البحث عن مصر فى بريطانيا	يسرى حسين
التوجهات النقدية فى رواية عودة الروح	أحمد بدران
المشهد القصصى	إدوار الخراط
القصة والحداثة	إدوار الخراط
تقاسيم نقدية	زينب العسال
أدب الجسد بين الفن والإسفاف	د. عبدالعاطى كيوان
أنثى النص (مقاربات فى الأدب النسوى)	سعد الدين خضر
الصوت والصدى (قراءة فى المشهد الإبداعى)	السيد رشاد
البواكير فى القصة القصيرة	شوقى عبد الحميد
إنتاج الدلالة الأدبية	د. صلاح فضل
منهج الواقعية في الإبداع الأدبى	د. صلاح فضل
تأثير الثقافة الإسلامية فى الكوميديا الإلهية لدانتى	د. صلاح فضل
الإغارة على الحدود : دراسات فى أدب إدوار الخراط	د. ماهر شفيق فريد
قصٌ، يقصُ : دراسات فى القصة القصيرة والرواية العربية	د. ماهر شفيق فريد
التحليل النفسى للأدب	د. محمد حسن غانم
السرد فى مواجهة الواقع (فصول من القصة السعودية)	محمد قطب
الرواية العربية بين التراث والمعاصرة	مصطفى القذافى
الرواية فى زمن الغضب	ممدوح القديرى
الرواية العربية : رسوم وقراءات	نبيل سليمان
أوراق فى النقد	هيثم يحيى الخواجة
يوسف الشاروني وعالمه القصصي	د. نعيم عطية
معجم أسماء قصص يوسف الشاروني	مصطفى بيومي
معجم حيوان قصص يوسف الشاروني	مصطفى بيومي
المؤثرات الإسلامية فى قصص يوسف الشارونى	مصطفى بيومي
من جراب الحاوى	يوسف الشارونى

فى الأدب العمانى	يوسف الشارونى
القصة .. تطورا وتمردا	يوسف الشارونى
الروائيون الثلاثة	يوسف الشارونى
عبد الله البَردُونى .. حياته وشعره	د. أحمد عبد الحميد
أحمد الدوسرى شاعر المنافى والمساءات الباردة	أشرف العوضى
اللغة والشكل	أمجد ريان
مزالق الشعراء	د. جميل علوش
من حديث الشعر والشعراء	د. جميل علوش
على شفا حفرة (دراسة فى الاغتراب الصوفى لدى زكية مال الله)	د. سعيدة خاطر الفارسى
انتحار الأوتاد (دراسة فى اغتراب سعدية مفرح)	د. سعيدة خاطر الفارسى
العلم العروضى لموسيقى الشعر	عباس محمود عامر
الحداثة التموزية (دراسة بنيوية فى شعر أدونيس والسياب و....)	د. عبدالرحمن عبدالسلام
خطاب الجسد فى شعر الحداثة	د. عبدالناصر هلال
تراجيديا الموت فى الشعر العربى المعاصر	د. عبدالناصر هلال
آليات السرد فى الشعر العربى المعاصر	د. عبدالناصر هلال
الكلام لا يزال للدوسرى (بوح الحوارات)	عبدالرزاق الربيعى
الهندسة الصوتية الإيقاعية فى النص الشعرى	د. مراد مبروك
شعر الاختلاف (كتابة الأعماق فى نصوص علاء عبدالهادى)	مصطفى الكيلانى
عبد الله السيد شرف الذى عرفته	وائل وجدى
الشعر السياسى الحديث فى العراق	د. يوسف عز الدين
المسرح والأسطورة (دراسات فى الظاهرة المسرحية)	إدوار الخراط
البناء الدرامى فى مسرح دورينمات	د. سامية حبيب
الضاحك الباكى (دراسات فى المسرح)	د. سامية حبيب
الصولجان والقلب (دراسة نقدية لمسرح سعد الله ونوس)	د. فاروق أوهان
صعود وهبوط إنكيدو (ملحمة مسرحية ودراسة)	د. فاروق أوهان
السير الدينية (دراسة مقارنة بين التعازى والجمعة الحزينة)	د. فاروق أوهان
التجريب فى مسرح السيد حافظ	ليلى بن عائشة
دينامية الفعل الدرامى فى مسرح السيد حافظ	د. مصطفى رمضانى وآخرون
إشكالية التجريب فى مسرح السيد حافظ	الهوارى بن يونس
مسرح الطفل فى الكويت (السيد حافظ)	محمد زعيمة
إشكاليات التأصيل فى المسرح العربى	هيثم يحيى الخواجة
حديقة المتعة (تجارب سينمائية عبر العالم)	نجاح سفر
سينما الحب والغضب	يسرى حسين
بين صلاح أبو سيف ويوسف شاهين	محمد حبيش

بالإضافة إلى العديد من الكتب الأدبية ؛ رواية .. قصة .. شعر .. دراسات ونقد وكتب متنوعة : سياسية ، قومية ، دينية ، معارف عامة ، تراث ، وأطفال .
خدمات إعلامية وثقافية

الآراء الواردة فى الإصدارات لا تعبر بالضرورة عن آراء يتبناها المركز